

## «CET OBSCUR OBJET DU DÉSIR»

### LA NUDITÉ FÉMININE ENTRE ORIENT ET GRÈCE

#### *Introduction*

Dans le cadre du colloque organisé en 1997 à la mémoire de Franz Cumont, nous avons abordé ensemble la question des rapports d'assimilation et de syncrétisme entre Astarté et Aphrodite, entre Orient et Grèce, depuis l'époque géométrique, essentiellement sur la base des témoignages littéraires<sup>1</sup>. Nous souhaitons reprendre cette question et l'approfondir en prenant en compte le dossier de la nudité féminine qui est étroitement associé aux deux déesses, dans des termes toutefois assez problématiques<sup>2</sup>. Cette étude se nourrit, sur le plan du contenu, de l'étude que V. Pirenne a récemment consacrée au dossier crétois de la genèse d'Aphrodite<sup>3</sup> et, sur le plan

<sup>1</sup> C. Bonnet et V. Pirenne-Delforge, *Deux déesses en interaction : Astarté et Aphrodite dans le monde égéen*, dans C. Bonnet et A. Motte (dir.), *Les syncrétismes religieux dans le monde méditerranéen antique* (Actes du Colloque international en l'honneur de Franz Cumont à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa mort. Rome, Academia Belgica, 25-27 septembre 1997), Bruxelles-Rome, 1999, p. 248-273.

<sup>2</sup> Notre étude se concentrera sur les représentations de la déesse nue debout, généralement en position frontale, comme c'est le cas sur les «plaquettes d'Astarté» qui ont constitué le point de départ de notre réflexion. S'agissant d'une étude qui s'inscrit dans le cadre des rapports entre Astarté et Aphrodite, notre champ d'enquête se limitera aux figurations du I<sup>er</sup> millénaire av. J.-C., ce qui ne signifie nullement que nous excluons la possibilité d'interactions iconographiques entre la Grèce et l'Orient, dans le cadre de cette typologie, dès le II<sup>e</sup> millénaire. Voir, à cet égard, N. Marinatos, *The Goddess and the Warrior. The naked goddess and mistress of animals in early Greek religion*, Londres-New York, 2000 (avec toutefois certains amalgames discutables) et surtout l'intéressante analyse de S. Müller-Celka, *Les personnages féminins des perles mycéniennes en verre bleu*, dans R. Hägg et R. Laffineur (dir.), *Potnia. Deities and religion in the Aegean Bronze Age* (Proceedings of the 8<sup>th</sup> international Aegean conference. Göteborg, University, 12-15 April 2000), Liège-Austin, 2001 (*Aegaeum*, 22), p. 277-290.

<sup>3</sup> V. Pirenne-Delforge, *La genèse de l'Aphrodite grecque : le dossier crétois*, dans S. Ribichini, M. Rocchi et P. Xella (dir.), *La questione delle influenze vicino-orientali*

de la méthode, de l'enquête que C. Bonnet a conduite, en collaboration avec C. Jourdain-Annequin, sur les migrations des images héracléennes entre Orient, Grèce et Grande-Grèce<sup>4</sup>.

Au-delà du constat, acquis depuis longtemps, d'une similitude iconographique entre les images des deux déesses ou associées à elles par les exégètes modernes, il s'agit d'abord de chercher à saisir comment ces images fonctionnent dans leurs contextes respectifs et quels messages elles véhiculent, ensuite de s'interroger sur les éventuels canaux de transmission et sur la chronologie de celle-ci, enfin de comprendre (ou d'essayer de comprendre) pourquoi ces images ont été accueillies en milieu grec, moyennant quelles adaptations et resémantisations, dans quels milieux, avec quelle portée. Le tout dans l'espoir d'éclairer la problématique qui était au centre de la rencontre de Nanterre, à savoir le rapport entre « image et religion » : quelles images pour quelles croyances, pour quels cultes, pour quelle sensibilité, pour quels messages « théologiques » ? En effet, on n'oubliera pas que, la religion grecque n'étant pas une religion du livre, elle n'a pas de dogmes établis : c'est une religion qui se donne à voir, dans ses gestes et dans ses images, des images qui disent l'identité et les prérogatives des divinités, des gestes qui illustrent les rapports entre mortels et immortels<sup>5</sup>. Un vaste programme, trop vaste sans doute pour l'espace d'une communication, mais qui devrait au moins nous permettre de poser quelques jalons.

#### *La nudité : quelques données d'une anthropologie générale*

Dans un ouvrage stimulant intitulé *Masculin/Féminin*, Françoise Héritier part du postulat que « l'homme a commencé à penser en regardant son corps » et que la différence sexuelle est le fondement d'une opposition onto-

*sulla religione greca*, Rome, 2001, p. 169-187. La question des « origines » de la déesse avait été laissée de côté dans *ead.*, *L'Aphrodite grecque*, Liège, 1994 (*Kernos*, suppl. 4). Signalons qu'elle est abordée dans un livre très récent de Stephanie Lynn Budin, *The origin of Aphrodite*, Bethesda (Maryland), 2003, auquel nous consacrerons une analyse conjointe ailleurs.

<sup>4</sup> C. Jourdain-Annequin et C. Bonnet, *Images et fonctions d'Héraclès : les modèles orientaux et leurs interprétations*, dans Ribichini, Rocchi et Xella (dir.), *o.c.* (n. 3), p. 195-223.

<sup>5</sup> J. Rudhardt, *Mnémosyne et les Muses*, dans Ph. Borgeaud (éd.), *La mémoire des religions*, Genève, 1988 (*Religions en perspectives*, 2), p. 37-62. – Walter Burkert avait bien posé le problème de l'impact des artefacts étrangers sur la Grèce, e.a. dans *Migrating gods and syncretisms : forms of cult transfer in the ancient Mediterranean*, dans A. Ovadia (éd.), *The Howard Gilman Intern. Conferences*, 2), *Mediterranean cultural interaction*, Tel Aviv, 2000, p. 1-21 (repris dans *Kleine Schriften II. Orientalia*, Göttingen, 2003, p. 17-36, spéc. 21-22).

logique et conceptuelle essentielle<sup>6</sup>. Dans ce cadre général, chaque société élabore des constructions qui, au départ d'un «même alphabet symbolique universel, ancré dans cette nature biologique commune», aboutissent à des «phrases culturelles singulières»<sup>7</sup>. Transposé sur le thème de la nudité féminine, ce constat montre que l'enjeu de notre réflexion dépasse le cadre strictement religieux et touche aux codes qu'une société se donne, même implicitement, pour régler le rapport au corps et la place respective de l'homme et de la femme en tant qu'êtres sexuellement différenciés.

À cet égard, il est bon de rappeler d'emblée que les sociétés antiques du bassin oriental de la Méditerranée, sur lesquels nous portons notre regard d'historiennes, ne relèvent pas du mirage romantique d'un prétendu état de nature où nudité et sexualité auraient été vécues sans les contraintes morales, sociales, des sociétés dites «développées». Au contraire, la codification des comportements, pour implicite qu'elle soit, n'en est pas moins contraignante dans des sociétés que les ethnologues appellent «société à honneur». Ces sociétés font de l'honneur un «patrimoine collectif du groupe de parenté» et ce patrimoine est investi principalement dans la vertu des femmes qui en deviennent dépositaires. Cette situation implique une codification rigoureuse du rapport des femmes à l'espace public et, singulièrement, à la dissimulation de leur corps au sein de cet espace<sup>8</sup>. Bien conscientes des nuances à apporter dans l'application de cette étiquette de «société à honneur» aux cultures proche-orientales et grecques, nous pensons cependant que la nudité féminine iconographiquement attestée pose une série de problèmes touchant au rapport entre les images et une «réalité» où les règles de pudeur et de dissimulation du corps, en tout cas féminin, sont bien attestées. Le «langage du corps» est donc apte à traduire une série de coordonnées culturelles sur l'axe du temps<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Fr. Héritier, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris, 1996, p. 19. Pour les «constructions» antiques, voir en particulier A. O. Koloski-Ostrow et C. L. Lyons (dir.), *Naked truths. Women, sexuality, and gender in classical art and archaeology*, Londres-New York 1997 (2<sup>e</sup> éd. 2000); J.-Cl. Schmitt (éd.), *Ève et Pandore : la création de la femme*, Paris, 2001.

<sup>7</sup> Héritier, *o.c.* (n. 6), p. 22.

<sup>8</sup> A. Burguière, préface à H. P. Duerr, *Nudité et pudeur. Le mythe du processus de civilisation*, Paris, 1998, p. XXIX-XXX.

<sup>9</sup> Dans ce sens, l'introduction de Lyons et Koloski-Ostrow, *Naked truths, o.c.* (n. 6), p. 4 : «Through the displacement of attributes, styles and dress, gesture, and 'body language', artists are able to signal disapproval and the consequences of transgressing social boundaries». Voir aussi l'Épilogue sous la plume de N. B. Kampen qui souligne à juste titre, p. 268, la complexité des dynamiques impliquées : «This means that the bodies under consideration are always in relation to other bodies, in

Sans vouloir privilégier exclusivement une approche de la question de la nudité en fonction de ce que l'historiographie anglo-saxonne appelle les *gender studies*, il nous semble pourtant intéressant de voir se nouer, autour de ce thème, à la fois quelques universaux du rapport au corps et toutes les nuances, les variantes, les écarts que des sociétés particulières assument par rapport aux caractères élémentaires de l'humanité et à l'intérieur de leur propre développement historique et culturel. La comparaison est donc au cœur même de notre démarche, dans les limites qu'impose la nature de notre documentation.

### *La nudité en «Orient»*

Dans le mythe hittite d'Hedammu<sup>10</sup>, qui illustre bien les schémas mentaux de la fin de l'Âge du Bronze, figure une scène intéressante dans laquelle intervient Ishtar, la déesse de la sexualité et de la guerre. Ce passage, quoique lacunaire, explicite immédiatement la, ou une des signification(s) de la nudité féminine au sein de la société hittite d'époque dite impériale. Hedammu est un personnage monstrueux et menaçant qui vit dans la mer; sa voracité est infinie au point de menacer l'humanité : il est donc urgent de le neutraliser avant que les dieux ne soient, à leur tour, mis en danger par l'extinction du genre humain, impliquant l'absence d'offrandes, donc de nourriture et de soins. C'est à Ishtar, aidée de deux hiérodules, Ninatta et Kulitta, que revient la tâche de trouver une solution<sup>11</sup>. Quelle arme meilleure, en effet, que le charme féminin?

[Dès que la déesse] eut fini de parler, elle partit [...]. [Ishtar] pénétra dans sa salle de bain [...], elle entra pour se laver et se lava [...], [elle se nettoya] et se couvrit d'huile fine; elle s'orna et (tous) les charmes couraient derrière elle comme de petits chiens. Ishtar commença à parler [à Ninatta e Kulitta] : 'Prenez les crotales et allez sur la rive de la mer [...] et, à gauche, faites résonner les crotales, et lui entendra de quelque façon l'appel' [...]. De l'onde Hedammu souleva la tête et vit Ishtar et Ishtar exhiba ses membres nus face à Hedammu.

the sense of individual and of collective bodies (such as the body politic), always existing in fluid states of desiderability as they are perceived by different viewers».

<sup>10</sup> F. Pecchioli-Daddi et A. M. Polvani, *Mitologia ittita*, Brescia, 1990, p. 131-142. Le mythe d'Hedammu appartient certainement au cycle de Kumarbi et est conservé dans six copies au moins, toutes fragmentaires. On discute de son appartenance à la sphère culturelle hourrite. Le héros, Hedammu, est un monstre aquatique (MUŠ en sumérien, ce qui signifie «serpent»), sans doute né de l'union de Kumarbi avec la fille du dieu Mer. Il fut probablement conçu pour mettre en œuvre la vengeance de Kumarbi à l'encontre du dieu de la Tempête.

<sup>11</sup> Dans le *Chant d'Ullikummi* aussi, Ishtar tente d'utiliser ses charmes pour séduire Ullikummi, mais en vain, parce que ce monstre est sourd et aveugle!



C'est bien une scène de séduction à laquelle nous assistons, dans laquelle la nudité apparaît comme le ressort principal de l'action. L'épisode se répète du reste plus avant dans le récit et, cette fois, le charme fonctionne : «Hedammu fait surgir sa virilité et sa virilité l'(= Ishtar) engrosse de serpents».

La nudité est donc un élément essentiel de l'attraction sexuelle (en accadien *kuzbu*) en tant qu'elle révèle la féminité, prélude à l'union et à la fécondation. La nudité s'exhibe pour être regardée et pour susciter une réaction. Or, la déesse Inanna-Ishtar est bien le prototype de la séductrice. On la chante dans des hymnes, sumériens et accadiens, des III<sup>e</sup> et II<sup>e</sup> millénaires av. J.-C. comme celle qui est «pleine de séduction, de charmes et de voluptés», celle qui est «somp tueusement parée»; «de son regard naissent l'allégresse, l'élan de vie, la majesté, la force créatrice de la femme et de l'homme». C'est elle, encore, qui fait «aller l'homme vers la femme, et vers l'homme, la femme», elle qui «fait l'homme se parer pour la femme et la femme pour l'homme»<sup>12</sup>. On soulignera d'emblée, dans ces textes et dans ces scènes, l'importance que revêtent les parures, comme symboles et manifestations extérieures du pouvoir de séduction. La nudité n'appartient donc pas seulement à la sphère biologique et, pour utiliser des catégories quelque peu schématiques, mais assez efficaces, on pourrait dire que la nudité féminine évolue du monde de la nature au monde de la culture; la nudité se pare, utilise des «instruments» pour souligner et renforcer ses ressorts primordiaux.

Mais la nudité est aussi ambivalente<sup>13</sup> : elle est puissante sur terre, tandis que, sous terre, dans l'au-delà, un univers où les valeurs sont radicalement remises en question, elle devient dépouillement, dénuement, impuissance. Nul texte n'illustre mieux cette ambiguïté que la célèbre «Descente d'Inanna/Ishtar aux Enfers»<sup>14</sup>, au cours de laquelle, une fois parvenue dans

<sup>12</sup> Cf. R. Labat et alii, *Les religions du Proche-Orient asiatique*, Paris, 1970, p. 237-239, 247-250, 258-265; J. Bottéro, S. N. Kramer, *Lorsque les dieux faisaient l'homme. Mythologie mésopotamienne*, Paris, 1989, p. 276-295. Voir aussi B. Groneberg, *Lob der Ištar. Gebet und Ritual an die altbabylonische Venusgöttin*, Groningen, 1997.

<sup>13</sup> Sur un autre aspect de l'ambivalence d'Inanna/Ishtar au niveau sexuel, voir N. Walls, *Desire, discord and death. Approaches to ancient Near Eastern myth*, Boston, 2001, p. 34 sv., à propos du «gaze» de la déesse et de sa «predatory sexuality».

<sup>14</sup> La bibliographie sur ce texte est considérable; on citera W. R. Sladek, *Inanna's Descent to the Netherworld*, Ann Arbor, 1974; B. Foster, *Before the muses : an anthology of Akkadian literature*, Bethesda, 1993; B. Alster, *Inanna repeating : the conclusions of Inanna's Descent*, dans *Acta Sumerologica*, 18, 1996, p. 1-18.

l'au-delà, la déesse est progressivement privée, à chaque porte infernale qu'elle franchit, d'une de ses parures : tiare, boucles d'oreilles, perles du cou, pectoral, ceinture, anneaux des mains et des pieds, vêtement. Dépos-sédée de tous ses pouvoirs, Inanna/Ishtar est nue, sans attributs, d'une nudité complètement vulnérable. Son corps se métamorphose en une espèce de larve, de cadavre. Cette transformation qui signifie la mort de la déesse et l'interruption de ses pouvoirs a des conséquences catastrophiques sur la terre : « le taureau ne saute plus sur la génisse, l'âne ne féconde plus l'ânesse, l'homme jeune, dans la rue, ne féconde plus la jeune femme... ». Le lien est donc très clair entre le corps féminin paré, le pouvoir de séduction et la vie, mais aussi entre la nudité et la mort.

Les textes relatifs à une telle thématique ne sont pas rares : on dispose, dans le corpus écrit du Proche-Orient, d'une littérature érotique, souvent colorée de magie, dans laquelle la femme, mais aussi l'homme, sont invités à exhiber leur sexe, pour susciter le désir<sup>15</sup>. Est-il nécessaire de rappeler qu'on n'est pas en présence d'une société de « libertins » ou d'un éden primitif, mais plutôt d'un contexte historique au sein duquel la sexualité est associée à des valeurs positives : jouissance certes, mais aussi puissance et fécondité, garantie de pérennité pour la société tout entière et pour chaque famille en particulier, le problème de la descendance, qui assure la postérité, donc une sorte de « survie », étant crucial pour les cultures antiques.

Les images de « femme nue » au Proche-Orient ancien sont légion : elles sont attestées depuis l'époque préhistorique jusqu'au I<sup>er</sup> millénaire, au moment où les contacts entre le monde grec et le monde oriental étaient si intenses que ces images purent capter l'attention des Grecs qui les accueillirent<sup>16</sup> et les utilisèrent, comme les *phoinikeia grammata*, pour transcrire leur propre « langage », leur propre culture. Nous allons y revenir. Par rapport à ce riche corpus, notre discours sera nécessairement très sélectif : il ne s'agit nullement de dresser un catalogue ou de proposer une typologie articulée – cette démarche revient aux historiens de l'art –, mais plutôt de formuler des questions sur les contextes, les matières, les supports, les uti-

<sup>15</sup> Cf. R. D. Biggs, ŠÀ.ZI.GA, *Ancient Mesopotamian potency incantations*, New York, 1967; J. S. Cooper, *Gendered sexuality in Sumerian love poetry*, dans I. L. Finkel et M. J. Geller (éd.), *Sumerian gods and their representation*, Groningen, 1997, p. 85-97; pour le domaine biblique C. E. Walsh, *Exquisite desire : religion, the erotic, and the Song of the Songs*, Minneapolis, 2000; pour l'art : F. Pinnock, *Erotic art in the Ancient Near East*, dans J. Sasson (éd.), *Civilizations of the Ancient Near East*, t. I, New York, 1995, p. 2521-2531.

<sup>16</sup> Ceci ne signifie pas que de telles images étaient inconnues auparavant dans le monde grec : cf. *infra*, p. 846.

lisateurs et les destinataires, bref de réfléchir sur l'image qui « fonctionne », l'image « dynamique ».

On dispose du reste, pour approfondir ce dossier, de deux études récentes, d'orientation fort différente, mais d'un grand intérêt l'une et l'autre. Elles permettent, à notre sens, de poser le problème en des termes à la fois clairs et stimulants pour notre propos.

Othmar Keel et Christoph Uehlinger ont publié, en 1992, la première édition d'un volume fondamental, dont vient de paraître la traduction française, sous le titre : « Dieux, déesses et figures divines. Les sources iconographiques de l'histoire de la religion d'Israël »<sup>17</sup>. Ce volume, qui se signale tant par l'attention aux questions de méthode que par une très riche érudition, constitue à la fois une somme des images attestées dans l'aire syro-palestinienne, de l'Âge du Bronze et de l'Âge du Fer, et une analyse, fine et approfondie, des problématiques qu'elles soulèvent.

Le second ouvrage auquel nous nous référons est celui de Zainab Bahrani intitulé *Women of Babylon. Gender and representation in Mesopotamia*, paru en 2001<sup>18</sup> et qui, comme l'indique le sous-titre, explore la dimension « sociologique », donc aussi imaginaire, des représentations de la femme dans l'art mésopotamien ancien. L'art y est vu comme un moyen d'explicitier et de rendre visible l'articulation masculin-féminin dans ses implications les plus profondes pour la société de l'époque qui avait délégué à la sphère masculine presque tous les pouvoirs : politique, militaire, économique, artistique et littéraire, laissant à la sphère féminine le seul pouvoir sexuel et maternel, en partie religieux et magique. Le discours porte donc sur la catégorie de *gender* (bien difficile à rendre en français) et sur les représentations conscientes et inconscientes du féminin (Lacan étant largement cité et utilisé).

Un des acquis majeurs de l'analyse de ce dossier semble être la profondeur spatio-temporelle de l'image de la « femme nue », présente sur plus de trois millénaires, dans des civilisations aussi différentes que la Mésopotamie, la Syrie, la Palestine, la Phénicie, le monde hittite et élamite, pour ne rien dire de l'Égypte. Il est donc fondamental d'abandonner l'approche mo-

<sup>17</sup> O. Keel et Ch. Uehlinger, *Dieux, déesses et figures divines : les sources iconographiques de l'histoire de la religion d'Israël*, Paris, 2001 (éd. originale allemande, Fribourg, 1992, 4<sup>e</sup> éd., 1998). Voir aussi la dernière mise au point sur le sujet dans le *Reallexikon der Assyriologie*, t. IX, Berlin-New York, 1998-2001, p. 46-68, dans les entrées « Nackte Göttin » et « Nacktheit ».

<sup>18</sup> Z. Bahrani, *Women of Babylon. Gender and representation in Mesopotamia*, Londres-New York, 2001. Dans la même ligne, signalons aussi R. Lewis, *Gendering Orientalism. Race, femininity and representation*, Londres-New York, 1996.

nolithique et de valoriser les divers contextes, les diverses typologies qui sont nombreuses et variées, en écho à des réalités historiques différenciées. La notion trop générale et trop vague d'«Orient», comprise, au fond, comme tout ce qui n'est pas grec ou tout ce qui précède la culture grecque, est un mirage des «classiques». Le temps est venu de s'en affranchir ou, au moins, de la dépasser.

La représentation de la nudité féminine remonte donc à la préhistoire et aux premières expressions artistiques, antérieures à l'urbanisation de la Mésopotamie (donc à la «naissance de l'histoire» dans le sens traditionnel où on l'entend), comme cette déesse en trône, probablement en train d'accoucher, de Çatal Hüyük, en Anatolie, qui remonte à 6500 av. J.-C. environ. La majorité des représentations humaines préhistoriques du Proche-Orient sont des femmes, avec une poitrine très développée et le pubis bien marqué, la tête à peine esquissée : on insiste donc sur ses capacités de reproduction. En cela le Proche-Orient ne se distingue guère de toutes les cultures préhistoriques<sup>19</sup>.

Au III<sup>e</sup> millénaire av. J.-C., dans le cadre de l'urbanisation naissante de la Mésopotamie et de la Syrie, puis au II<sup>e</sup> millénaire, au Bronze Moyen et Récent, un peu partout au Proche-Orient, on rencontre la «femme nue» sur divers supports : des figurines et des plaquettes en terre cuite<sup>20</sup> (plus rarement en bronze, bois ou ivoire) – comme celle de Nippur qui a déjà les caractéristiques essentielles du triangle pubien fortement marqué et des mains tenant les seins –, des sceaux-cylindres (fig. 1) et des scarabées syro-palestiniens (fig. 2), de production locale, où figure une femme nue frontale, le pubis nettement marqué, les bras le long du corps, ou plus rarement repliés sur les seins ou sur le ventre.

<sup>19</sup> J. Cauvin, *Naissance des divinités, naissance de l'agriculture : la révolution des symboles au néolithique*, Paris, 1994 (*Empreintes*), p. 46-52, mais sans suivre l'auteur qui fait du système religieux étudié un «monothéisme féminin», fût-ce avec les guillemets d'usage (p. 51). Sur ce genre de mythe historiographique, cf. les contributions de l'ouvrage collectif édité par L. Goodison et Chr. Morris, *Ancient goddesses. The myths and the evidence*, Londres, 1998.

<sup>20</sup> Cf. J. Assante, *Style and Replication in 'Old Babylonian' Terra-cotta plaques : strategies for entrapping the power of images*, dans O. Loretz, K. A. Metzler et H. Schaudig (dir.), *Ex Mesopotamia et Syria Lux. Festschrift M. Dietrich*, Münster, 2002 (*AOAT*, 281), p. 1-29 (avec bibliographie). L'A. souligne les différences formelles entre les figurations sur les sceaux et sur les plaquettes de terre cuite, des différences qui ne tiendraient pas seulement à des raisons techniques, mais aussi au fait que ces supports émanent de «milieux» différents. Par ailleurs, la réalisation des ces plaquettes, dérivant elles-mêmes des figurines modelées à la main, serait une sorte de *mimèsis* de l'acte créateur du genre humain, modelé à partir d'une motte d'argile.

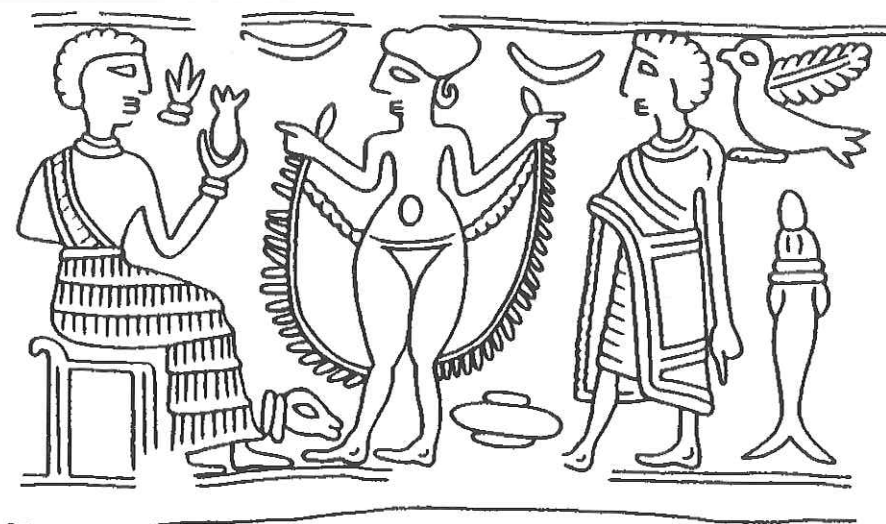


Fig. 1 – Sceau cylindre de la Pierpont Morgan Library New York. Dessin repris de Winter, *o.c.* (n. 29), fig. 281.

Si la figure féminine nue des sceaux-cylindres – de toute évidence divine puisqu'elle se dresse occasionnellement sur un socle – est généralement associée à des adorateurs ou à un partenaire divin (le dieu de l'orage, son parèdre), elle est en revanche seule sur les scarabées et occupe tout le champ réservé à l'iconographie; dans deux tiers des cas, elle regarde droit devant elle, une frontalité vraiment exceptionnelle pour l'art oriental, donc assurément porteuse de sens : c'est la nudité qui s'offre au regard.



Fig. 2 – Scarabée de Lachisch, 1750-1700 av. J.-C. Dessin repris de Winter, *o.c.* (n. 29), fig. 151.

Il en va de même pour l'association de cette figure nue frontale avec des rameaux qui la flanquent, qu'elle tient en main ou qui, dans un cas, soulignent les contours du pubis (représenté ailleurs sous forme de feuille) : autant d'éléments qui qualifient cette image comme celle d'une puissance sexuelle liée à la nature, à la végétation, à la fertilité, et qui font de la femme une métaphore de la terre. Quelques exemplaires montrent du reste la femme nue portant ses mains sur un ventre proéminent, ce qui semble confirmer le message de « fécondité » véhiculé par ces images.

Dans d'autres représentations, l'on souligne plutôt le pouvoir de séduction, en écho à la scène décrite dans le mythe d'Hedammu : des sceaux-cylindres syriens et palestiniens, entre autres, montrent en effet une déesse qui se dénude ou qui soulève son vêtement face à un partenaire occupé à la regarder : c'est une scène de « strip-tease » qui met en évidence l'attraction exercée par le corps féminin, ce qui montre bien que nous avons à faire à un art qui traduit le regard masculin sur la femme. Ces deux aspects, celui de la séduction et de la fécondité, quoique illustrés séparément par des images différentes, renvoient sans doute, comme l'épisode d'Hedammu le suggère aussi, à une même réalité, à deux moments, deux temps d'un unique événement ou processus.

On se gardera bien de mettre une étiquette, un nom sur ces images, celui d'Ishtar par exemple ou un autre, dans la mesure où les panthéons syro-palestiniens et mésopotamiens étaient riches et fluides (nous opérons au sein d'un polythéisme polycentrique) et que l'image évoque davantage une « force divine » opérante<sup>21</sup> qu'une déesse précise.

Une telle interprétation est confirmée par les contextes auxquels ces pièces se rattachent : souvent funéraires ou domestiques, parfois dévotionnels en rapport alors peut-être avec une déesse précise – dont nous ignorons le nom faute de sources écrites. On verra plus avant qu'au Bronze Récent, lorsque cette iconographie se répand très largement, elle sera souvent présente sur des objets de la vie quotidienne : manches de miroir, bijoux, amulettes, en référence à un pouvoir de protection, apotropaïque ou à un modèle, un idéal, qu'il semble sage de dissocier d'une identité précise. On semble en tout cas toucher, avec le thème de la nudité féminine, d'abord à la sphère des croyances privées, de la vie familiale et sociale, de la psychologie collective, accessoirement à celle des cultes publics.

À Tell Kittan et à Megiddo, en Palestine, dans des contextes clairement cultuels, on rencontre ces images, associées tantôt à des stèles dressées,

<sup>21</sup> Comme l'a constaté V. Pirenne-Delforge dans un tout autre contexte, à propos des statues vues et décrites par Pausanias (*Images des dieux et rituel dans le discours de Pausanias*, dans ce volume).

dont une, haute de 45 cm, porte une représentation très réaliste, quoique schématisée, du sexe féminin (fig. 3), tantôt à des représentations de divinités masculines. On fausserait donc sans doute la perspective à considérer ces pièces isolément. Les sceaux-cylindres comme les dépôts votifs nous invitent à concevoir la nudité féminine en rapport avec un partenaire masculin, explicite ou implicite : c'est bien de la dynamique des sexes et de leur complémentarité qu'il semble être question.

Avec le Bronze Récent, apparaissent les figurines et les plaquettes en terre cuite de femmes nues produites en série. Tandis que l'image de la déesse se tenant les seins ou montrant le pubis domine au Nord, au Sud s'impose plutôt l'image de la déesse nue, les bras déployés et tenant une

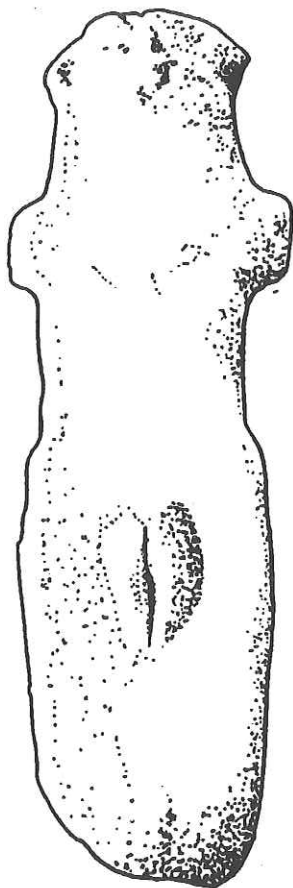


Fig. 3 – Stèle de Tell-Kittan, 1750-1650 av. J.-C. Dessin repris de Keel & Uehlinger, *o.c.* (n. 17), fig. 26b.



tige de papyrus ou de lotus, les cheveux imitant la coiffure hathorique, comme sur les stèles égyptiennes du type «Qudshu», où la déesse est debout sur un lion ou sur un cheval (fig. 4). Bien qu'égyptisante, cette image fut en fait élaborée en terre cananéenne et importée en Égypte. La même iconographie figure aussi sur des pendentifs en bronze ou en or, parfois sous une forme extrêmement «synthétique». L'image du corps féminin se réduit à deux ou trois éléments essentiels : le visage et les cheveux, les seins, le nombril, le pubis. L'image fonctionne alors comme un signe d'identification minimal.

Selon la majorité des spécialistes, Astarté (ou mieux Ashtart), la correspondante ouest-sémitique de la mésopotamienne Ishtar, attestée en Sy-

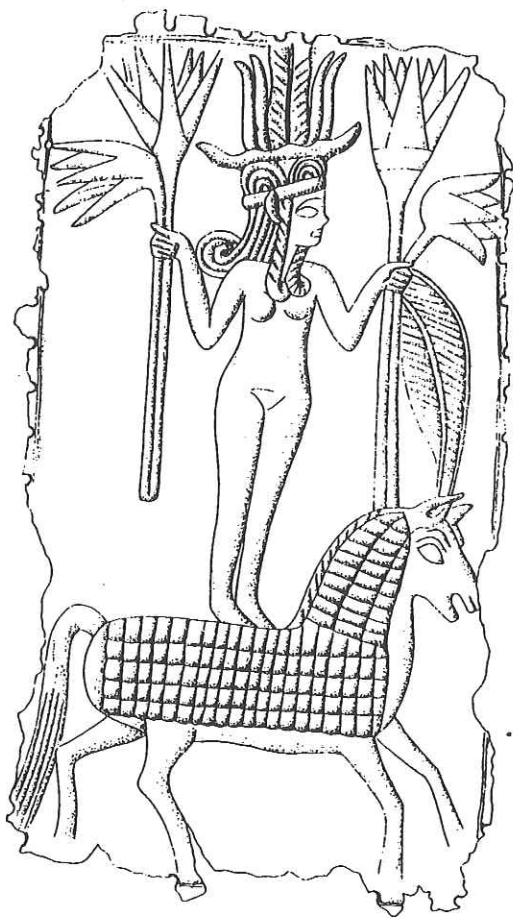


Fig. 4 – Plaquette en or de Lachisch, XII<sup>e</sup> s. av. J.-C.  
Dessin repris de Winter, *o.c.* (n. 17), fig. 39a.

rie dès le milieu du III<sup>e</sup> millénaire av. J.-C.<sup>22</sup>, parce qu'associée elle aussi aux lions et aux chevaux, notamment à Ugarit<sup>23</sup>, serait une bonne candidate pour ces images, et ce d'autant que les panthéons du Bronze Récent commencent à être (ou à nous sembler) plus structurés, mieux différenciés. Cela dit, dans la mythologie ugaritique, il est encore pratiquement impossible de dissocier Ashtart d'Anat, sans oublier Athirat qui, en sa qualité de mère de tous les dieux et de nourrice des rois, est intimement associée à la sphère qui nous intéresse. Un tel constat n'a du reste rien d'étonnant dans le cadre d'une religion polythéiste où les champs d'action se recouvrent et s'entrecroisent<sup>24</sup>. Dans le monde grec, Aphrodite est souvent proche parente d'Héra, de Déméter, d'Artémis ou d'Athéna, ce qui ne peut qu'inciter à la prudence quand il s'agit d'étiqueter les images.

Dans le cas de nos images de nudité féminine, plus que le nom, c'est la fonction, c'est le message qu'il nous importe de comprendre : la nudité frontale renvoie avant tout à l'attraction sexuelle, à la séduction, bref au pouvoir de dispenser le plaisir, le bien-être. Corollairement, ces images font allusion à la fertilité et à la maternité qui s'expriment toutefois plus explicitement par le biais d'images comportant des éléments végétaux ou animaux et par des scènes d'allaitement, également très fréquentes dans l'art, selon le modèle « isiaque ». Prudence donc dans l'usage des théonymes, en l'absence de sources écrites, et dans le recours à des catégories conceptuelles issues du monde judéo-chrétien qui a dissocié sexualité et maternité, en les plaçant dans des cadres moraux bien distincts. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles certains exégètes ont voulu forcément reconnaître des prostituées sacrées dans les images de femme nue!

Si les pendentifs et les stèles du type « Qudshu » disparaissent avec l'avènement de l'Âge du Fer, en revanche, abondent les plaquettes de terre cuite ou de calcaire représentant une femme nue : ce sont les célèbres « plaquettes (dites) d'Astarté »<sup>25</sup>, dont il est impossible, en vérité, de savoir si elles renvoient à une déesse précise ou non (fig. 5). La position des bras peut varier : le long du corps, sur les seins, sur le ventre, qui semble parfois arrondi, sur le pubis. La frontalité est complète : pieds, corps, visage. Pour

<sup>22</sup> C. Bonnet, *Astarté. Dossier documentaire et perspectives historiques*, Rome, 1996, p. 135-138.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 141-142.

<sup>24</sup> Cf. M. Detienne, *Expérimenter dans le champ des polythéismes*, dans *Kernos*, 10, 1997, p. 57-72.

<sup>25</sup> Cf. J. B. Pritchard, *Palestinian figurines in relation to certain goddesses known through Literature*, Philadelphia, 1943; R. J. Riis, *The Syrian Astarte plaques and their western connections*, dans *Berytus*, 9, 1949, p. 69-90; W. Culican, *Opera selecta. From Tyre to Tartessos*, Gothenburg, 1989 (*SIMA*, 40), p. 265-280.

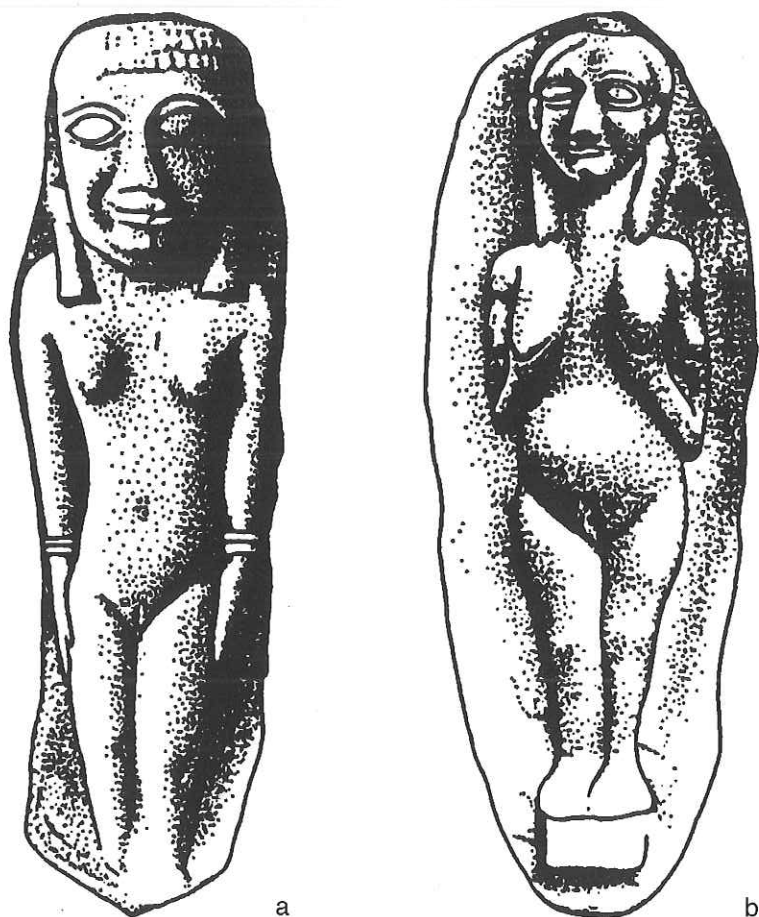


Fig. 5 – «Plaques d'Astarté» de Timna, X<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> s. av. J.-C. Dessin repris de Keel & Uehlinger, *o.c.* (n. 17), fig. 27b-c.

certain, cette position intégralement frontale renverrait à une position couchée, plus précisément à un lit mortuaire, selon un modèle d'inspiration égyptienne. Une telle lecture néglige toutefois le fait que ces images constituent le prolongement, au I<sup>er</sup> millénaire, d'une tradition qui remonte au moins au III<sup>e</sup> et qui ne semble nullement s'insérer dans un contexte exclusivement funéraire. Ces plaquettes étaient du reste en général suspendues ou posées dos au mur, en position érigée. Elles ne proviennent pas en masse de contextes funéraires, mais plutôt de quartiers d'habitation (quand les contextes sont connus); on peut même ajouter que les tombes

du Bronze Récent et du début de l'Âge du Fer ne contiennent que rarement de telles plaquettes. Leur message n'est donc pas prioritairement funéraire : il a certes pu être récupéré en fonction des attentes relatives à l'au-delà, mais prioritairement, ces objets appartiennent à la vie quotidienne et véhiculent donc un message de vitalité et non de mort<sup>26</sup>.

Ces contextes de provenance ne nous autorisent toutefois pas à «laïciser» excessivement ces images de «femme nue» : seule ou en paire, les pieds reposant parfois sur des têtes de lion, la femme nue est occasionnellement représentée au sein d'un lieu de culte (avec pilastres, corniches, etc.). C'est donc bien à une *déesse* que nous avons affaire, même si elle reste anonyme pour nous. Sur une coupe en argent syro-phénicienne du VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C., découverte en Grèce, à Olympie, la déesse nue se tenant les seins apparaît, par deux fois, à l'intérieur d'un *naiskos* et est mise en parallèle avec un dieu masculin barbu<sup>27</sup>.

Revenons à présent à l'importante question de la fonction des supports de ces images, élément fondamental pour évaluer la portée du message véhiculé par ces figurations. Quand il s'agit de statuettes ou de plaquettes, on en tire bien peu d'enseignements, sauf si celles-ci ont une vocation dédicatoire. Les bijoux sont plus intéressants puisqu'ils renvoient assurément à un univers féminin. Les dames qui portaient des amulettes ou des pendentifs en forme de femme nue, ou qui se faisaient ensevelir avec ces parures aimaient à souligner le pouvoir sexuel de la femme, donc le leur; elles tentaient simultanément de capter celui, plus puissant encore et éternel, de la déesse et en attendaient sans doute des bénéfices particuliers dans le domaine de la sexualité et de la maternité. Les images de nudité féminine semblent en effet jouer un rôle important dans la piété féminine – les exemplaires funéraires proviennent en général de tombes de femmes – et

<sup>26</sup> Aux alentours de la fin du VIII<sup>e</sup> s. av. J.-C. (Fer IIC), à un moment où la poussée assyrienne se fait pressante en Syro-Palestine (est-ce fortuit?), apparaissent en grand nombre les figurines dites «piliers» parce que le haut du corps est anthropomorphe et le bas en forme de pilier. Ces pièces abondent (des centaines) entre la fin du VIII<sup>e</sup> et le milieu du VII<sup>e</sup> s. et semblent issues d'une production locale. Les contextes sont essentiellement privés : maisons et tombes. Elles devaient donc jouer un rôle dans le culte domestique, constituant en quelque sorte les héritières des plaquettes de déesse nue du Bronze Récent et du Fer I, mais avec, pour Israël et Juda en tout cas, un hiatus chronologique fort significatif, de sorte que Keel et Uehlinger parlent de «renaissance d'une tradition 'cananéenne' de la représentation anthropomorphe d'une déesse». Cf. R. Kletter, *The Judaeon pillar-figurines and the Archaeology of Asherah*, Oxford, 1996 (*BAR Int. Series*, 636).

<sup>27</sup> G. Markoc, *Phoenician bronze and silver bowls from Cyprus and the Mediterranean*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1985, G 3, p. 204-205, illustrations p. 316-319 (datation : 750-700 av. J.-C.).

c'est donc, pour le dire avec Keel et Uehlinger, à une «figure d'identification» que nous avons affaire : les plaquettes représentent «la déesse comme une femme», de manière à permettre l'identification entre fidèles et déesse<sup>28</sup>. Dans cette perspective, l'alternative «Frau» / «Göttin» semble inadéquate et trompeuse<sup>29</sup>.

Quelques autres objets méritent qu'on s'y arrête brièvement : l'image de la déesse nue figure en effet, à plusieurs reprises, sur des objets appartenant à la sphère de la guerre, de l'exercice du pouvoir ou exprimant le rang et les fonctions d'une certaine élite : une hache de Zinjirli et divers frontails de chevaux en Syrie du Nord (fig. 6). On entre là sur un terrain fort intéressant dans la mesure où l'on a mis au jour en Grèce, à Erétrie et à Samos (fig. 7), des objets similaires provenant du monde araméen, comme l'indique la fameuse inscription d'Hazaël<sup>30</sup>. Ce qui mérite d'être souligné, c'est le recours à l'iconographie de la déesse nue sur des objets typiquement masculins, intimement liés aux activités «aristocratiques» que sont la chasse et la guerre. La déesse a ici une fonction protectrice, «magique», mais elle souligne aussi l'alliance entre le pouvoir féminin – lié à la sexualité, donc à la vitalité primordiale – et le pouvoir masculin – lié à la force, à la vaillance, au combat. C'est en quelque sorte une variante du message de certains sceaux-cylindres où la femme nue était flanquée du *Smiting God*. Sans vouloir pousser l'analyse trop loin, on rappellera, après les études de Nanno Marinatos, pour le monde grec<sup>31</sup>, et de Mario Torelli, pour le monde étrusque<sup>32</sup>, que la déesse est bien celle qui confère le pouvoir au roi et qui, à ce titre, l'accompagne dans l'au-delà : on touche là aux structures profondes des sociétés archaïques qui ont mis le pouvoir effectif dans les mains des hommes, tout en reconnaissant aux femmes une sorte de puis-

<sup>28</sup> Keel et Uehlinger, après d'autres, se demandent si les plaquettes ne seraient pas des sortes de «certificats d'initiation» des jeunes femmes par le biais de la prostitution sacrée pré-matrimoniale. De la sorte, la dévote s'assurait la protection et la bénédiction permanentes de la déesse dans le cadre de sa vie de couple et de famille. Hypothèse qui semble réductrice, mais intéressante. Pour un possible parallèle dans le monde grec : J. Reilly, *Naked and limbless. Learning about the feminine body in ancient Athens*, dans *Naked truths, o.c.* (n. 6), p. 154-173 (à propos de petites figurines nues, aux bras tronqués, représentées essentiellement sur des stèles funéraires féminines).

<sup>29</sup> U. Winter, *Frau und Göttin*, Göttingen, 1983 ; en particulier le chapitre 2 : *Die nackte Göttin*, p. 96-200.

<sup>30</sup> Cf. E. Lipiński, *The Arameans. Their ancient history, culture, religion*, Louvain-Paris-Sterling (Virginia), 2000, p. 388-389.

<sup>31</sup> Marinatos, *o.c.* (n. 2).

<sup>32</sup> M. Torelli, *Il rango, il rito e l'immagine : alle origini della rappresentazione storica romana*, Milano, 1997.

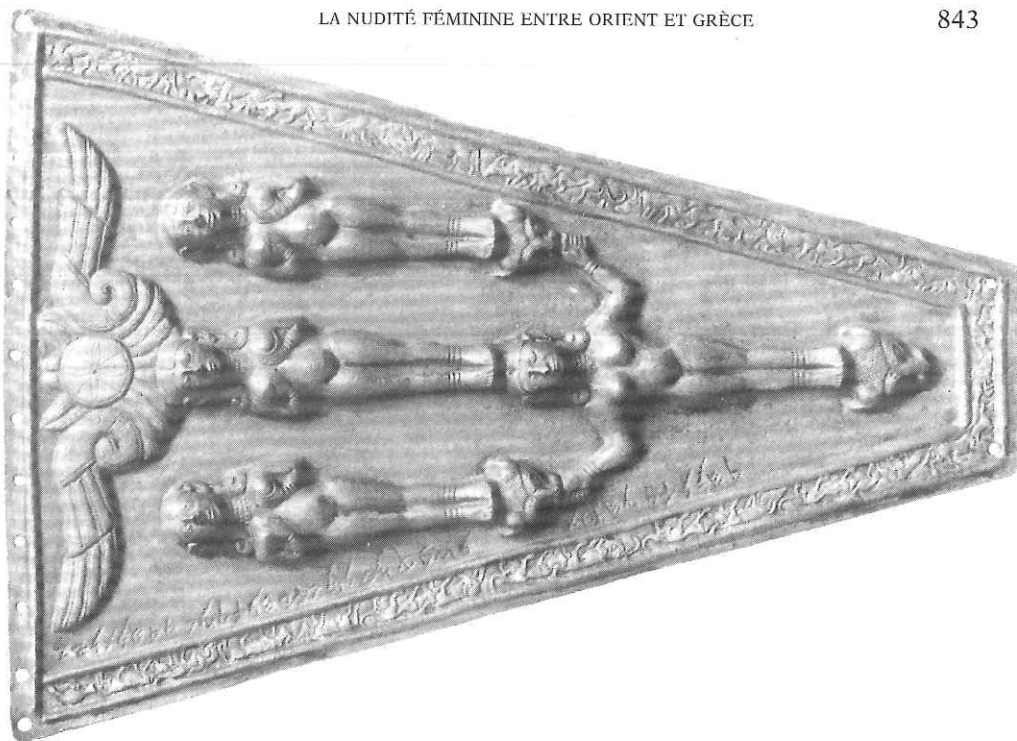


Fig. 7 - Frontail de cheval de Samos, IX<sup>e</sup> s. av. J.-C.  
D'après Marinatos, *o.c.* (n. 2), fig. 1.33.

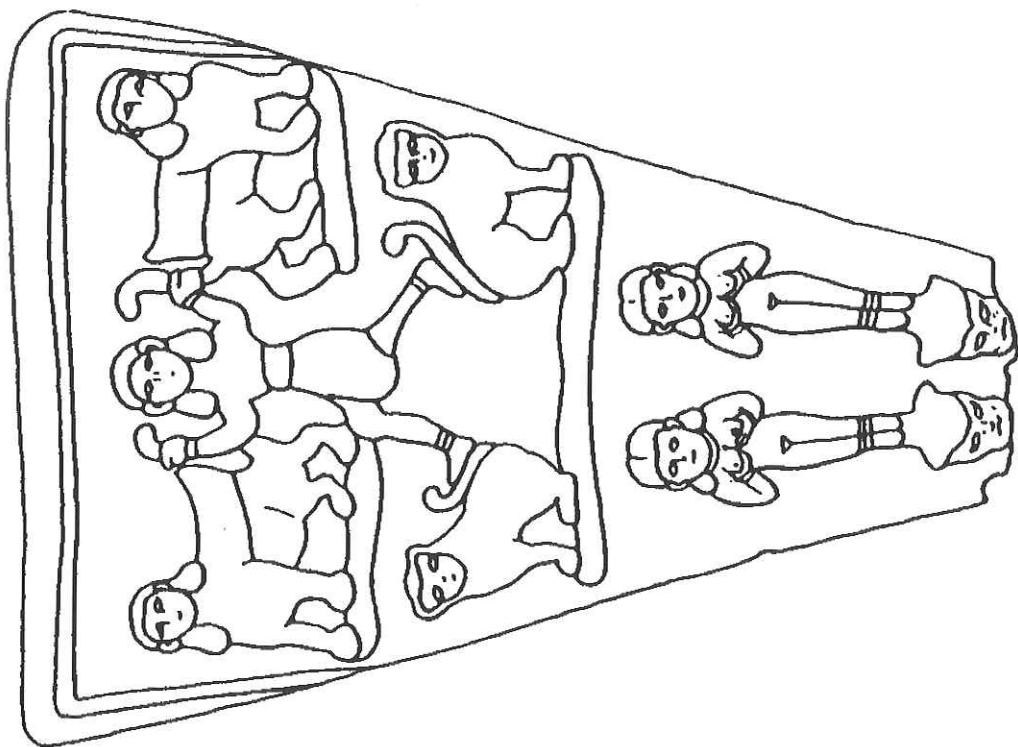


Fig. 6 - Frontail de cheval de Tell-Tainat IX<sup>e</sup> s. av. J.-C.  
Dessin repris de Winter, *o.c.* (n. 29), fig. 162.

sance originelle, aux contours magiques. Du reste, le célèbre sarcophage d'Amathonte, daté de 500-450 av. J.-C.<sup>33</sup>, associe, de manière très significative, un défilé de chars sur les longs côtés – une image qui traduit le statut aristocratique du défunt – et, sur chacun des petits côtés, quatre images identiques de la « déesse nue », d'une part, et de Bès de l'autre, image de puissance au féminin, mise en parallèle avec la figure d'un dieu masculin. Un tel exemple montre bien que les schémas idéologiques et iconographiques passèrent, avec les Phéniciens, à Chypre, puis de Chypre, sans doute, en Étrurie où M. Torelli les a reconnus.

L'enquête de Zainab Bahrani a également nourri notre réflexion dans la mesure où elle explore le concept de féminité dans la société assyro-babylonienne. Son propos laisse donc de côté toute la frange syro-palestinienne, essentielle pour notre propos centré sur les interférences culturelles. Si l'approche de Keel et Uehlinger se nourrit des méthodes les plus confirmées de l'histoire de l'art et de l'iconologie, le volume de Z. Bahrani repose sur les interprétations modernes, féministes notamment, de la notion de *gender*, sans oublier la sémiotique et la psychanalyse qui jouent un rôle important dans l'analyse des processus de représentation de soi et de l'autre. De ce point de vue, cet essai, quoique parfois répétitif, est courageux, surtout pour un domaine comme le Proche-Orient ancien au sein duquel, comme le note l'auteur, « there has been a general reluctance to engage anything beyond cataloguing references to, or representations of, women ».

Le point de départ de l'enquête est la conviction que le sexe et le *gender* sont des notions culturellement construites, donc profondément historiques, et non pas des données « biologiques », donc immuables : le travail de l'historien sera donc en premier lieu un travail de « déconstruction » qui mettra en évidence les ressorts mêmes de l'identité masculine et féminine dans un contexte socio-culturel donné. À cet égard, le travail sur l'identité féminine orientale antique subit inéluctablement des interférences avec l'imaginaire moderne et contemporain, qui associe l'Orient à une série de *topoi*, comme celui du harem, au sein duquel la femme orientale vit passive

<sup>33</sup> Cf. Th. Petit, *Religion et royauté à Amathonte de Chypre*, dans *Transeuphratène*, 12, 1996, p. 97-120, et, du même auteur, que nous remercions de nous avoir communiqué son étude à paraître : *Images de la royauté amathousienne : le sarcophage d'Amathonte*, dans Y. Perrin et Th. Petit (éd.), *Iconographie royale, iconographie impériale, iconographie des élites*, St-Étienne, 2004.



et lascive, prisonnière du désir masculin<sup>34</sup>. Il est en tout cas évident que l'image de la femme, orientale ou autre, qui s'étale dans l'art antique (et moderne), est une image de matrice masculine qui repose non seulement sur les expériences du vécu quotidien, mais aussi sur les fantasmes et, plus généralement, sur la subjectivité du mâle. D'un point de vue épistémologique, l'art et la littérature ne livrent donc pas tant un témoignage historique sur la condition de la femme dans un contexte donné que la vision qu'en avaient les hommes, entre réalité et fantasme, l'altérité féminine étant en général le lieu de tous les excès et de tous les manques (anxiété, faiblesse, sauvagerie...). « *Woman in representation is thus not a reflection of a woman or women, but Woman as sign* » (p. 31). L'art sera donc vu, dans une perspective dynamique, comme le lieu où ces processus se déploient, et non pas simplement comme le miroir passif et fidèle de la polarité masculin-féminin.

Dans un tel cadre conceptuel, la représentation du corps apparaît comme un signe particulièrement riche de sens. Or, la nudité masculine orientale est attestée dans des contextes bien spécifiques : l'homme est représenté nu dans un contexte rituel, quand il porte une offrande, ou dans un contexte héroïque où il exprime la virilité et la force; il est nu quand il est vaincu, prisonnier ou mort; il est nu encore quand il danse ou quand il nage. Il ne semble donc pas y avoir eu, en Mésopotamie, de processus d'idéalisation du corps masculin<sup>35</sup> dont la nudité est ici contextualisée, « narrative » pour reprendre l'expression de Z. Bahrani, donc à l'opposé de la femme nue frontale qui n'a rien de narratif, qui est statique, soumise au regard des autres. Au contraire de ce qui se passe en Grèce, en Mésopotamie, les représentations de phallus ou de personnages masculins ithyphalliques sont rares, alors que les images de nudité féminine, nous l'avons vu, accentuent fortement la zone pubienne.

En revanche, la nudité féminine souligne exclusivement (sauf quelques rares cas de danseuses ou de musiciennes nues) le pouvoir de séduction et d'attraction (le *kuzbu*). Les images de nudité, sans le moindre contexte et généralement sans attributs, dans un isolement grandiloquent, renvoient à

<sup>34</sup> Cf. A. Grosrichard, *Structure du Sérail*, Paris, 1979, p. 144-149, 153-228, part. 175-182.

<sup>35</sup> Voir cependant la belle analyse que fait I. Winter de la stèle de Naram-Sîn et de l'idéalisation du corps du souverain : *Sex, rhetoric and the public monument : the alluring body of Naram-Sîn of Agade*, dans N. B. Kampen (éd.), *Sexuality in ancient art*, New York-Cambridge, 1996, p. 11-26. L'allure virile et la puissance sexuelle du roi fonctionnent comme une métaphore de sa puissance politique et militaire. Ici, la nudité de ses ennemis est bien le signe d'une soumission.

une féminité «idéale», à l'essence de la féminité, c'est-à-dire, en dernière instance, au désir que la femme inspire à l'homme et au plaisir qu'elle lui donne. L'art oriental ancien est bien un art masculin, dans la mesure où il naît du regard des hommes et s'adresse à lui, ce qui ne l'empêche pas de capter l'attention des femmes qui aimaient narcissiquement se reconnaître dans ces images puissantes et efficaces. La nudité masculine est «fonctionnelle» aux divers contextes dans lesquels elle est insérée, la nudité féminine, décontextualisée, dé-historicisée, exprime la puissance sexuelle et l'attraction que l'«éternel féminin» exerce sur l'homme : la femme nue frontale offre son corps; elle n'est qu'un corps, siège d'une puissance irrésistible dont l'homme veut prendre possession. Cela dit, le pouvoir que le regard masculin concède à la séduction du corps féminin – cet «obscur objet du désir» – est considérable comme clé d'accès au plaisir, à la fertilité, à la maternité, à la reproduction, bref à la vie<sup>36</sup>.

### *La nudité en Grèce*

La thématique de la représentation grecque de la nudité est restée longtemps associée à une certaine image de la Grèce, celle du «miracle» et de l'idéalisation héroïque. Une telle nudité est évidemment masculine et son origine, tout comme sa signification, continuent d'alimenter des discussions importantes<sup>37</sup>. L'iconographie minoenne ne livre pas d'exemple de nudité masculine<sup>38</sup> et les éventuelles occurrences dans les images des vases

<sup>36</sup> On a volontairement laissé de côté ici la question de la nudité biblique : d'après le livre de la *Genèse*, la découverte de la nudité correspond à l'éveil de la concupiscence, bref elle sert de révélateur des besoins, mais aussi de la faiblesse de l'homme. Cf., pour une première orientation, H. Lesêtre, *Nudité*, dans *Dictionnaire de la Bible*, t. IV, Paris, 1908, col. 1712-1714; R. Grégoire, *Nudité*, dans *Dictionnaire de spiritualité*, t. XI, Paris, 1982, col. 508-513. Dans les textes prophétiques, la nudité est souvent associée à l'adultère, à l'obscénité, voire à la prostitution; elle entraîne généralement une perte d'identité.

<sup>37</sup> E.g., depuis la thèse de W. A. Müller, *Nacktheit und Entblößung in der altorientalischen und älteren griechischen Kunst*, Leipzig, 1906, spéc. p. 172-174, et celle de J. Heckenbach, *De nuditate sacra sacrisque vinculis*, Gießen, 1911 (RGV, 9, 3); L. Bonfante, *Nudity as a costume in classical art*, dans *AJA*, 93, 1989, p. 543-570; N. Himmelmann, *Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst*, Berlin, 1990 (*Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, Ergänzungsheft 26) et son retour sur la question dans sa réaction au compte rendu de T. Hölscher (*Gnomon*, 65, 1993, p. 519 sv.), *Klassische Archäologie – Kritische Anmerkungen zur Methode*, dans *JDAI*, 115, 2000, p. 253-323, spéc. p. 296-308; A. Stewart, *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece*, Cambridge, 1997, p. 24-42.

<sup>38</sup> Si l'on suit l'analyse récente de E. Kyriakidis, *Nudity in Late Minoan I Seal*

mycéniens sont problématiques<sup>39</sup>. Sans l'appui d'un antécédent commode et de l'argumentation d'une «continuité», la réflexion sur l'origine des superbes *kouroi* archaïques ou des athlètes dénudés sur les vases à figures noires a utilisé d'autres grilles de lecture : l'influence «dorienne», et tout particulièrement celle de rituels initiatiques de type pré-nuptial, la pratique de l'homophilie ou encore le déshabillage progressif des athlètes dans le cadre des concours. Ces clés de lecture ne sont pas nécessairement exclusives l'une de l'autre et chacune trouve à s'appuyer sur tel ou tel auteur classique. Car les Grecs se sont, avant nous, posé la question de l'origine d'une telle pratique qui culmine dans l'institution du gymnase, cette sorte de «condensé de la grécité» qui porte la nudité dans son nom même.

Thucydide, au tout début de son «archéologie», envisage différents modes de vie parmi les peuples de la Grèce des temps anciens. Si les Athéniens ont, les premiers, laissé tomber les armes dans leur mise quotidienne, les Spartiates ont quant à eux promu le vêtement simple, introduisant du même coup davantage d'égalité «entre la masse et les plus fortunés». C'est chez eux que serait également née la pratique de l'exercice physique sans autre protection que l'huile, alors que les athlètes portaient auparavant une sorte de «pagne»<sup>40</sup>. Homère évoque en effet cette pièce de vêtement portée par les Achéens qui s'affrontent lors des jeux funèbres en l'honneur de Patrocle. Un scholiaste en déduira, bien plus tard, l'antériorité d'Homère sur Hésiode puisque celui-ci faisait courir nu Hippomène contre la belle Atalante<sup>41</sup>. Entre Homère et Hésiode, les athlètes se seraient donc

*iconography*, dans *Kadmos*, 36, 1997, p. 119-126, spéc. p. 120-121, n. 7 et 10. – Toutefois, on peut se demander si sa remarque ne porte pas uniquement sur l'iconographie des fresques et des gemmes, car la petite plastique en terre cuite présente au moins un exemple de nudité masculine – encore que la présence conjointe de seins assez marqués et d'organes génitaux masculins permette d'envisager l'ambiguïté sexuelle (cf. D. Lefèvre-Novaro, *Modèles réduits trouvés dans la grande tombe de Kamilari*, dans Hägg et Laffineur, *Potnia... o.c.* [n. 2], p. 89-97, spéc. p. 90-92 et pl. XXVib).

<sup>39</sup> Quoi qu'en dise Stewart, *o.c.* (n. 37), p. 31-32. Cf. les exemples produits par E. Vermeule et V. Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge, 1982, spéc. les n<sup>os</sup> III.13; IV.18; V.4, à comparer au X.1.

<sup>40</sup> Thucydide, I, 5, 3-6, et l'écho chez Platon, *République*, 452c 8-9, qui, toutefois, donne aux Crétois une légère avance sur les Spartiates dans l'introduction de la nudité dans les gymnases.

<sup>41</sup> Homère, *Iliade*, XXIII, 683, dont la scholie T devient le fragment 74 Merkelbach-West du *Catalogue des femmes* d'Hésiode. – Sur cette problématique de l'introduction de la nudité dans les concours, cf. les réflexions de Pausanias, I, 44, 1. La datation reste forcément incertaine : Bonfante, *o.c.* (n. 37), p. 552-555; Stewart, *l.c.* (n. 37), p. 29-30.

déshabillés<sup>42</sup>. Ainsi, Thucydide place la nudité dans le contexte typiquement civique des Grecs, en contraste avec le mode de vie des «barbares», conçu comme un conservatoire de pratiques grecques primitives. Hérodote l'atteste tout autant : «chez les Lydiens, comme aussi chez les autres Barbares, en général, être vu nu est, même pour un homme, chose qui induit en grande honte»<sup>43</sup>. Cette honte frappait Ulysse échoué nu au rivage de Phéacie et bien embarrassé de se présenter ainsi devant Nausicaa<sup>44</sup>. La nudité n'est pas davantage valorisée dans le contexte guerrier de l'*Iliade* : les emplois des mots de la famille de *gymnos* dénotent la faiblesse du guerrier désarmé, le quartier de peau où s'enfoncent les armes ennemies, le rempart laissé à l'abandon ou le cadavre honteusement maltraité par son adversaire<sup>45</sup>. La nudité dite «héroïque» ou «athlétique» par les modernes ne trouve donc aucun écho chez les héros de l'épopée homérique.

Dès lors, si la nudité masculine de la période classique peut être qualifiée d'«athlétique», en référence à l'arrière-plan documenté par Thucydide, une autre hypothèse touchant aux «origines» de cette nudité a été avancée, avec de très bons arguments. Toujours en contexte dorien – la Crète et Sparte, tout particulièrement –, la pratique de la nudité et du travestissement serait en effet liée à des rituels initiatiques documentés par des auteurs classiques ou postérieurs, mais censés remonter au moins à la période archaïque. Le changement de statut des jeunes gens était ainsi symboliquement manifesté par un jeu de contraste entre le vêtement et la nudité, entre le vêtement masculin et le vêtement féminin<sup>46</sup>. De plus, dans l'interprétation très eugénique que les admirateurs de Sparte ont donnée de cette éducation, la mise en présence de jeunes gens et de jeunes filles nus dans les processions, dans les chœurs et lors des entraînements sportifs devait favoriser les unions<sup>47</sup>. L'anthropologie, depuis le travail classique d'Arnold

<sup>42</sup> Bonne mise au point sur la question de la nudité effective des athlètes chez J.-P. Thuillier, *La nudité athlétique (Grèce, Étrurie, Rome)*, dans *Nikephoros*, 1, 1988, p. 29-48, spéc. 35-38.

<sup>43</sup> Hérodote, I, 10.

<sup>44</sup> Homère, *Odyssée*, VI, 136.

<sup>45</sup> La faille dans l'armure : Homère, *Iliade*, XII, 389, 312 (= 400), 428; le rempart sans défense : XII, 399; le guerrier désarmé : XVI, 815; XXI, 50; XXII, 124; le cadavre nu que menace l'outrage : XVII, 122 (= 693); XVII, 711; XXII, 510. Cf. Bonfante, *l.c.* (n. 37), p. 547-548.

<sup>46</sup> Cf. J. Bremmer, *Dionysos travesti*, dans A. Moreau et al. (éd.), *L'initiation I. Les rites d'adolescence et les mystères* (Actes du colloque international, Montpellier 11-14 avril 1991), Montpellier, 1992, p. 189-198, spéc. p. 194-197.

<sup>47</sup> Théocrite, *Épithalame d'Hélène*, 22-24 (les jeunes filles courent «huilées

Van Gennep<sup>48</sup>, a abondamment documenté ces jeux sur le corps nu, habillé, travesti. La nudité, dans ce contexte rituel, possède une charge symbolique qui en fait un produit culturel à analyser comme tel<sup>49</sup>. C'est un « costume » comme un autre ainsi que l'a finement montré Larissa Bonfante, dans une analyse très fouillée de l'évolution historique du motif<sup>50</sup>.

Ce débat sur les origines de la nudité « héroïque » ou « athlétique » de l'iconographie grecque classique – probablement insoluble comme toute question sur les « origines » – permet de poser d'emblée les données du problème qui nous occupe : l'iconographie classique se complaît dans la représentation de la nudité des meilleurs de ses citoyens tout en n'offrant pas d'exemple symétrique pour leurs femmes. Seules des courtisanes au banquet, des femmes sexuellement agressées par des satyres ou des héroïnes en position de victimes, comme Cassandre, figurent partiellement dénudées ou nues dans l'iconographie classique<sup>51</sup>. Au V<sup>e</sup> siècle, la pratique spartiate de dénuder les cuisses des filles à l'exercice était une étrangeté aux yeux d'autres Grecs<sup>52</sup>. Et le passage d'Hérodote cité plus haut laisse entendre que Grecs et barbares ont une sensibilité différente face à la nudité

comme des hommes »); Plutarque, *Vie de Lycurgue*, 14, 2-15, 1. Cf. J. Ducat, *La femme de Sparte et la cité*, dans *Ktèma*, 23, 1998, p. 385-406, spéc. p. 386-391. Sur la fête du « déshabillage », les *Ekdysia* crétois, cf. Antoninus Liberalis, *Métamorphoses*, 17.

<sup>48</sup> A. Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, 1909. Cf. les remarques de Cl. Calame, *Modes rituels de la fabrication de l'homme : l'initiation tribale*, dans *Figures de l'humain. Les représentations de l'anthropologie*, Paris, 2003, p. 129-173. – Pour la Grèce, les « classiques » restent H. Jeanmaire, *Couroi et Courètes*, Lille, 1939, et A. Brelich, *Paidès e Parthenoi*, Rome, 1969, auxquels il faut ajouter Cl. Calame, *Les chœurs de jeunes filles*, Rome, 1977.

<sup>49</sup> De petits groupes en bronze de sept, cinq ou quatre femmes nues, d'époque « géométrique », ont été mis au jour à Olympie (A. Furtwängler, *Olympia IV. Die Bronzen und die übrigen kleineren Funde von Olympia*, Berlin, 1890 [Hakkert, 1967], pl. XVI, fig. 263; Stewart, *o.c.* [n. 37], fig. 24). Ces ensembles, dont deux de sept personnages ont été bien conservés, forment un véritable chœur de jeunes filles tournant bras dessus dessous. Un groupe analogue de quatre personnages masculins également nus a été mis au jour en Arcadie : B. Schweitzer, *Die geometrische Kunst Griechenlands*, Cologne, 1969, p. 164-166.

<sup>50</sup> Cf. Bonfante, *l.c.* (n. 37), p. 547-558.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 558-562. L'auteur mentionne, à la note 89 de cet article, une étude en préparation sur la nudité féminine dans l'art antique, mais nous n'en avons pas trouvé trace. Cf. aussi l'important article de B. Cohen, *Divesting the female breast of cloths in Classical sculpture*, dans *Naked Truths*, *o.c.* (n. 6), p. 66-92, spéc. p. 77-82, et aussi, *ead.*, *The anatomy of Cassandra's rape : female nudity comes of age in Greek art*, dans *Source*, 12, 2, 1993, p. 37-46.

<sup>52</sup> Cf. Euripide, *Andromaque*, 595-601. Cf. aussi Théopompe cité par Athénée, XII, 517d.

masculine, mais qu'ils se rejoignent pour considérer avec réprobation l'ostentation de la nudité féminine<sup>53</sup>. Si nudité et citoyenneté font alors bon ménage<sup>54</sup> et manifestent la *kalokagathia* des Grecs face aux barbares, le statut des femmes dans la cité ne doit pas être étranger à la différence qui se manifeste dans leur rapport au corps nu. Platon l'a bien compris quand il entend, dans sa République idéale, donner un statut équivalent aux gardiens et aux gardiennes : une telle parité implique que l'«on pourra faire se déshabiller les femmes des gardiens, du moment qu'une valeur parfaite leur tiendra lieu de vêtement»<sup>55</sup>.

L'anthropomorphisme marqué dans la représentation des dieux grecs a conduit à projeter les conventions de la figuration humaine sur le monde divin : les dieux qui peuplent les temples classiques peuvent être nus, mais Praxitèle déshabillant complètement son Aphrodite, vers le milieu du IV<sup>e</sup> siècle, fera figure de novateur audacieux<sup>56</sup>. La nouveauté était toutefois relative. En effet, par le biais de cette statue, Praxitèle renouait, indirectement, avec des conventions antérieures à lui. Car si les *korai* archaïques sont habillées face à la nudité de leurs pendants masculins<sup>57</sup>, si la «citoyenne» classique n'est jamais représentée dévêtue, pas plus que ses déesses, un intéressant corpus d'images datant des premiers siècles du I<sup>er</sup> millénaire avant notre ère propose bel et bien l'image féminine nue, parallèlement à une iconographie masculine du même type (guerriers nus portant les attributs de leur état<sup>58</sup>). C'est ce corpus<sup>59</sup> qui justifie la réflexion présente, en permettant d'ouvrir une série de pistes pour notre étude conjointe des glissements de sens sur les images entre différentes cultures de la Méditerranée orientale.

Les statuettes les plus anciennes retrouvées à ce jour sont des figurines modelées en terre cuite mises au jour, souvent en un ou deux exemplaires

<sup>53</sup> Cf. *supra* (n. 43).

<sup>54</sup> Sur la «réalité» de la nudité des Grecs dans leur quotidien, voir l'intéressante étude comparative de P. A. Hannah, *The reality of Greek male nudity : looking to African parallels*, dans *Scholia*, 7, 1998, p. 17-40.

<sup>55</sup> Platon, *République*, 457a-b.

<sup>56</sup> Cf. les belles pages de Stewart, *o.c.* (n. 37), p. 97-107. Sur le type statuaire, cf. A. Delivorrias, *Aphrodite*, dans *LIMC* II, 1984, p. 49-50.

<sup>57</sup> N. Richter, *Kouroi*, Oxford, 1960; *ead.*, *Korai*, Oxford, 1968.

<sup>58</sup> Pirenne-Delforge, *Le «dossier» crétois...*, *l.c.* (n. 3), p. 179, avec la bibliographie antérieure.

<sup>59</sup> Notre réflexion eût été impossible à mener sans le travail de St. Böhm, *Die «nackte Göttin». Zur Ikonographie und Deutung unbekleideter weiblicher Figuren in der frühgriechischen Kunst*, Mayence, 1990. Voir aussi les exemples rassemblés par A. Delivorrias, *l.c.* (n. 56), n° 351-367. – Cf. le dossier «crétois» de cet ensemble analysé dans Pirenne-Delforge, *l.c.* (n. 3).

maximum, dans des sanctuaires du continent grec (Sparte, Corinthe, Pe-rachora, Brauron, Érétrie, Attique), à Samos et, en plus grand nombre, en Crète (IX<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècle). Ensuite, parallèlement à ce type d'artefacts en terre cuite, la seconde moitié du VIII<sup>e</sup> siècle révèle l'utilisation du bronze pour de telles représentations (à Delphes, sur l'Acropole d'Athènes, dans la grotte de Polis à Ithaque), auxquelles il faut ajouter, pour la même période, les célèbres ivoires du Dipylon athénien, retrouvés dans la tombe d'une femme. À partir du VII<sup>e</sup> siècle, un changement notable intervient dans la technique de production des figurines nues. L'adoption de moules va donner à cette iconographie une impulsion considérable, surtout en Crète, dont treize sanctuaires différents permettent de rassembler 75% des figurines féminines nues moulées retrouvées dans le bassin oriental de l'Égée<sup>60</sup>.

Le cas le plus remarquable concerne la cité crétoise de Gortyne où une école locale de sculpture va développer ce thème, sur trois générations à peu près, non seulement dans la petite plastique, mais aussi sur des reliefs architecturaux<sup>61</sup>. Nous y reviendrons. La Crète et Samos ont également livré quelques images de couples, ou même de triades, représentés nus ou habillés, produits selon la même technique.

Que ces objets soient issus de la production d'artisans «orientaux» implantés sur le sol de la Grèce, de l'Asie mineure ou des îles, ou qu'ils émanent d'ateliers proprement locaux, ils attestent tous l'influence directe de la représentation de la «déesse nue», dont Corinne Bonnet a rappelé les caractéristiques essentielles : d'une part, l'importance de ces images dans la piété féminine en tant que «figure d'identification», d'autre part, l'apparition du motif sur des objets masculins liés à la chasse et à la guerre, remplissant alors une fonction puissamment apotropaïque. Ce second cas est attesté en Crète et à Samos. Parmi les objets votifs de la grotte de l'Ida ont été mis au jour deux fragments de boucliers en bronze, datés des environs de 700 av. J.-C. et portant une

<sup>60</sup> Un bon nombre de pièces de ce type ont également été mises au jour à Paestum : R. Miller Ammermann, *The naked standing goddess : a group of terracotta figurines from Paestum*, dans *AJA*, 95, 1991, p. 203-230, et la publication finale de l'auteur : *The sanctuary of Santa Venera at Paestum II. The votive terracottas*, Ann Arbor, 2002, p. 26-98.

<sup>61</sup> G. Rizza et V. Santa Maria Scrinari, *Il santuario sull'Acropoli di Gortina*, vol. I, Rome, 1968; H. Cassimatis, *Figurines dédaliques de Gortyne : essai de typologie*, dans *BCH*, 106, 1982, p. 447-463; Marinatos, *o.c.* (n. 2), p. 27-31.



représentation de «déesse nue»<sup>62</sup>. À Samos, il s'agit des deux frontails de chevaux évoqués plus haut<sup>63</sup>.

Comment ordonner cette vaste documentation pour tenter d'en comprendre la portée et le sens pour des utilisateurs d'une culture différente? Une première remarque, d'ordre général, concerne les lieux de trouvaille de ces objets. L'écrasante majorité provient de sanctuaires, où il est tentant de leur accorder le statut d'offrande votive, que ce soit pour accompagner un vœu (propitiation) ou en suivre l'accomplissement (action de grâce). Une exception à ce constat concerne les ivoires du Dipylon, enterrés avec leur propriétaire. Par contre, la prétendue tombe de Théra qui avait livré deux figurines modelées en terre cuite, datées du VII<sup>e</sup> siècle (leurs formes s'offrent au regard, mais elles étaient peintes et donc sans doute pas complètement nues) s'est révélé être un sanctuaire, que son fouilleur a pu attribuer à Aphrodite sur la base d'un graffito du VI<sup>e</sup> siècle<sup>64</sup>. Le contexte de cette iconographie est donc avant tout dévotionnel et très accessoirement funéraire. Ce type de figuration est en quelque sorte sacralisé par le lieu même où il est abandonné et par l'intention qui préside à cet abandon<sup>65</sup>.

Une deuxième remarque concerne l'identification de ces figures féminines nues. Le problème est bien connu, et se posait déjà pour les figurines orientales : s'agit-il de déesses ou de femmes? et dans ce dernier cas, avons-nous affaire à des prêtresses, des fidèles, des «prostituées» plus ou moins sacrées? Le point est délicat et la seule certitude que l'on puisse avancer en cette matière tient aux éventuels attributs dont sont pourvues certaines de ces images. Ainsi, l'on peut voir, dans le port d'une haute couronne, communément appelée *polos* dans la littérature archéologique, un indice de la nature divine de celle qui la porte<sup>66</sup>. Or une telle convention iconogra-

<sup>62</sup> P. Blome, *Die figürliche Bildwelt Kretas in der geometrischen und früharchaischen Period*, Mayence, 1982, p. 22, 72-73; Böhm, *o.c.* (n. 59), p. 153, cat. B12; Marinatos, *o.c.* (n. 2), p. 18-21.

<sup>63</sup> Cf. *supra*, p. 842 et n. 30. Il faudrait ajouter un petit disque de bronze fragmentaire mis au jour à Tégée (7,1 cm), daté du VIII<sup>e</sup> s., représentant un personnage féminin nu debout sur un équidé. Elle porte une ceinture et tient dans la main gauche une sorte de fruit. Un grand volatile s'élève à côté de l'ensemble. La station debout sur un animal laisse entendre qu'il s'agit ici d'une divinité. Cf. Schweitzer, *o.c.* (n. 49), p. 189, fig. 105; LIMC, «Aphrodite», *l.c.* (n. 56), n° 899.

<sup>64</sup> Ch. Sigalas dans *Kernos*, 15, 2000, p. 240-245.

<sup>65</sup> Il ne faut pas négliger, dans l'évaluation des contextes respectifs de trouvaille des figurines, l'importance numérique des fouilles de sanctuaires par rapport aux habitats, côté grec.

<sup>66</sup> A. Hermary, dans *Topoi*, 2, 1992, p. 183-187, spéc. p. 186. L'hypothèse de prê-

phique est majoritairement le fait des figurines moulées et beaucoup moins des figurines modelées. L'impact des modèles orientaux, incontestable dans le cas des plaques modelées, semble ici déterminant. Mais pour tant de figurines dépourvues d'attributs, l'identification relève le plus souvent de la pure subjectivité de l'interprète qui y verra telle ou telle héroïne de l'épopée, telle ou telle déesse du panthéon classique, etc.

Une troisième remarque touche à l'identité des fidèles qui ont déposé ces objets dans les sanctuaires et, surtout, à leur sexe. N. Marinatos privilégie les fidèles masculins, dans la mesure où elle voit dans la «déesse nue» la protectrice par excellence du guerrier<sup>67</sup>, favorisant ainsi le second volet des fonctions remplies par les figures orientales. Son interprétation se fonde tout d'abord sur le programme iconographique du sanctuaire de Pri-nias, en Crète, où deux «déeses nues» flanquaient l'entrée, tandis qu'une frise de guerriers courait sur le temple (fig. 8). Elle constate également – mais ce constat est peu étayé – que les objets votifs trouvés à Gortyne comptent un bon nombre d'éléments liés à la guerre<sup>68</sup>. Toutefois, la «logique» polythéiste n'est pas exclusive et une divinité poliade comme l'était celle de Gortyne n'accueillait pas nécessairement une seule catégorie de fidèles. Nous allons y revenir.

Une quatrième et dernière remarque concerne les différentes phases de la représentation de la nudité, tant féminine que masculine, que l'on peut discerner dans l'iconographie grecque<sup>69</sup> :

Une première phase montre les deux sexes dans leur nudité, même si les représentations féminines sont minoritaires; cette phase couvre les IX<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècles et compte, d'une part, des figurines modelées, en terre cuite ou en bronze, et, d'autre part, les représentations humaines au flanc des vases géométriques. La nudité, qui n'est toutefois pas systématique pour les figures féminines, est une indication de différenciation sexuelle et non une donnée réaliste des scènes en question : les scènes de déploration d'un défunt sur les grands vases géométriques n'impliquent pas que les femmes se soient vraiment déshabillées pour pleurer leurs morts. Il s'agit davantage d'un code iconographique qui attribue à chaque sexe son rôle dans la



tresses affublées des atours de la déesse n'est évidemment pas à écarter (Cassimatis, *l.c.* [n. 61], p. 459), mais totalement invérifiable.

<sup>67</sup> Marinatos, *o.c.* (n. 2), p. 27-31 et 67-76 : «The warriors are with the goddess» (p. 76).

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> Ce développement s'appuie essentiellement sur Stewart, *o.c.* (n. 37), p. 39-42. Pour un rassemblement de la documentation géométrique invoquée ici, cf. Schweitzer, *o.c.* (n. 48), spéc. pl. 30-31, 47-49, 124-139, 146-150.

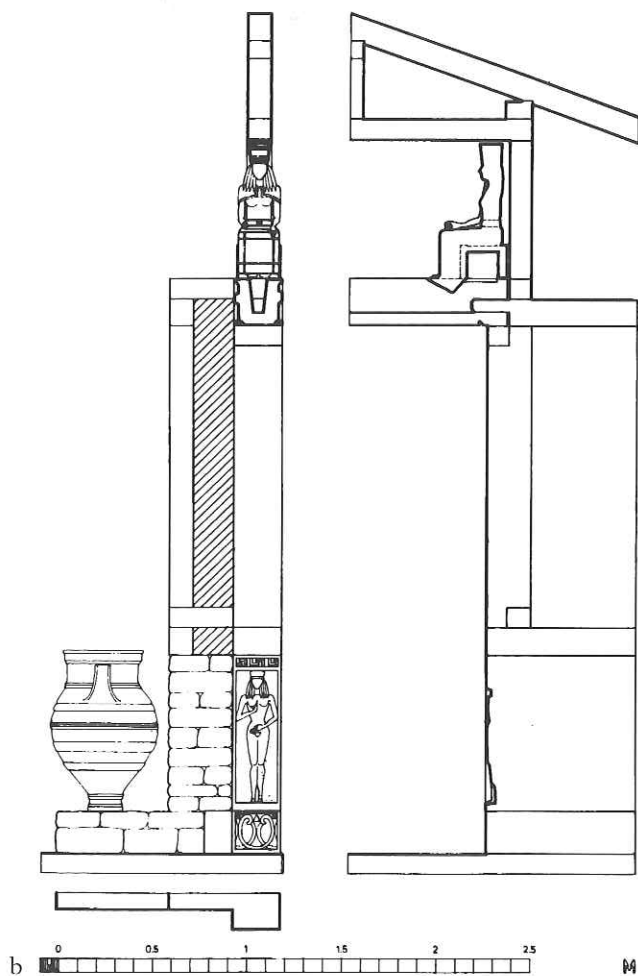
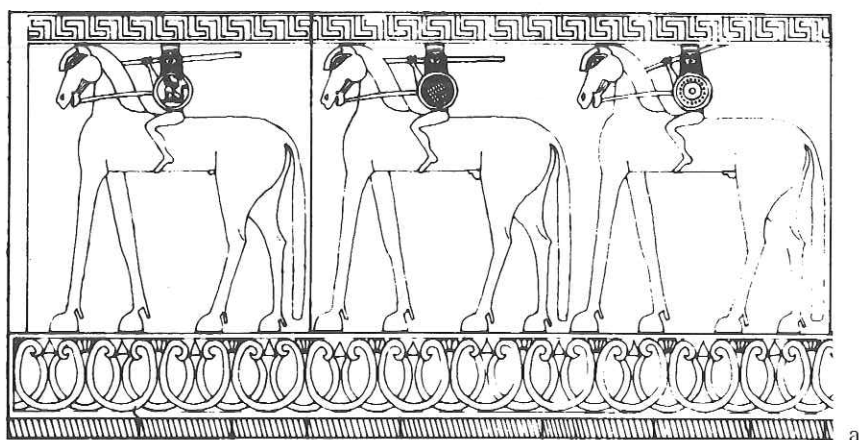


Fig. 8 – Sculptures du temple de Prinias.  
Dessins repris de Beyer, *o.c.* (n. 84), fig. 13.1 et 22.

scène : c'est ce que Françoise Héritier appelle « la répartition sexuelle des tâches » qui constitue une construction sociale du *gender*<sup>70</sup>.

De semblable manière, des figurines modelées mises au jour elles aussi à Olympie offrent l'image d'une remarquable polarité féminin/masculin puisqu'elles sont identiques, hormis la présence du pénis pour l'homme et l'indication de la vulve pour la femme. On y a vu la représentation de Zeus et d'Héra, mais l'identification aussi précise de telles figurines est très problématique en l'absence d'attributs clairement identifiables<sup>71</sup> (fig. 9). D'autres figurines féminines, modelées nues, mais en bronze cette fois, ont également été mises au jour à Delphes et dans la grotte de Polis à Ithaque. Elles faisaient couple avec un guerrier nu en ornement de trépieds votifs. Ces figurines modelées d'un soldat nu portant casque et lance, et d'une



Fig. 9 – Statuettes en terre cuite trouvées à Olympie. Hauteur 13 cm.  
D'après Stewart, *o.c.* (n. 37), fig. 22 et 23.

<sup>70</sup> Héritier, *o.c.* (n. 6), p. 21.

<sup>71</sup> Furtwängler, *o.c.* (n. 48), pl. XVII, fig. 280, 281, 290; Stewart, *o.c.* (n. 37), fig. 22-23.

femme nue ne nous disent pas que les guerriers grecs du temps combattaient nus ou que leurs compagnes se promenaient nues dans leur quotidien : ils proposent une image de la différenciation sexuelle qui épouse pour les deux sexes le même code iconographique. Sur le plan des représentations, ces images font de la nudité un référent à une forme humaine partagée et de l'appendice sexuel ajouté à cette nudité le critère de la différence<sup>72</sup>.

La deuxième phase, qui va de la fin du VIII<sup>e</sup> au début du VI<sup>e</sup> siècle (selon une répartition géographique très inégale) voit le maintien assez stable de l'iconographie de l'homme nu, mais l'habillage progressif de la femme, parallèlement au développement des figurines moulées nues, dont la nudité était parfois rehaussée de peinture. L'habillage de la femme constitue une évolution manifeste dans la perception même de la différence sexuelle : il crée une sorte de déséquilibre entre l'homme, qui reste marqué par la mise en évidence de son anatomie, et la femme qui est identifiée par un ornement, une parure. Il n'est sans doute pas innocent que les textes contemporains qui parlent de la femme et de son pouvoir de séduction la montrent soignement apprêtée, vêtue, voilée, portant bijoux et autres colifichets : Héra dans *l'Iliade* s'apprête à séduire Zeus de cette manière<sup>73</sup> et Pandore, dans l'œuvre d'Hésiode, est toute faite d'artifices de séduction qui ne laissent rien deviner de son corps<sup>74</sup>. Pandore s'inscrit ainsi dans un processus éminemment social qui fait d'elle un enjeu matrimonial contrôlé par les hommes. Même dans des scènes épiques où l'élément sexuel est prédominant, comme l'union d'Aphrodite et d'Anchise dans *l'Hymne pseudo-homérique à Aphrodite*, la nudité de la déesse n'est évoquée qu'«en creux» par la mention des atours dont elle se défait pour rejoindre la couche du mortel<sup>75</sup>. Rien de comparable, donc, à l'évocation de la nudité conquérante d'Ishtar séduisant Hedammu.

La troisième phase (VI<sup>e</sup>-début IV<sup>e</sup> siècle) voit la disparition complète de la nudité féminine de l'iconographie, hormis la représentation céramique des courtisanes et des prostituées, et l'exaltation du corps masculin

<sup>72</sup> Cf. S. Langdon, *Significant Others : The male-female pair in Greek Geometric Art*, dans *AJA*, 102, 1998, p. 251-270; Pirenne-Delforge, *l.c.* (n. 3).

<sup>73</sup> Homère, *Il.* XIV, 170-221.

<sup>74</sup> Hésiode, *Théogonie*, 574-584. La bibliographie sur le thème est énorme. Qu'on me permette de renvoyer à celle qui a été récemment rassemblée dans V. Pirenne-Delforge, *Prairie d'Aphrodite et jardin de Pandore*, dans E. Delruelle et V. Pirenne-Delforge (éd.), *Kêpoi. De la religion à la philosophie. Mélanges offerts à André Motte*, Liège, 2001 (*Kernos*, suppl. 11), p. 83-99.

<sup>75</sup> *Hymne à Aphrodite I*, 161-166.

dans sa nudité idéale, ce qui constitue le point d'arrivée de la phase précédente.

Avec l'Aphrodite de Praxitèle, sculptée vers 350, le nu féminin fait un retour remarquable dans l'iconographie et connaîtra un succès croissant à la période hellénistique.

Après ces différents niveaux d'analyse (contexte, question de l'identité des figurines, question de l'identité des dédicants, évolution chronologique des représentations), il faut à présent se tourner vers les influences qu'elles trahissent et les resémantisations locales que l'on peut discerner, en nuancant autant que possible le tableau déjà esquissé.

L'iconographie de la nudité en Grèce, qu'elle soit féminine ou masculine, ne peut pas être, globalement et sans nuance, rapportée au seul schéma peu opérant de «l'influence orientale». Le terme d'«influence» comme celui d'«Orient» entraînent à leur suite une série de problèmes de méthode bien posés ces dernières années<sup>76</sup>. La notion d'«influence» doit tenir compte, d'une part, de l'intégration plus ou moins claire d'un élément extérieur à une culture, et, d'autre part, de ce qui a conduit cette culture à adopter un tel élément, en fonction de son évolution propre et de l'adéquation, plus ou moins ponctuelle, de l'élément en question à ses besoins particuliers, peut-être aux antipodes de ceux auxquels il répondait dans son contexte originel<sup>77</sup>.

Ainsi, il est délicat de rapporter systématiquement les figurines nues modelées de la période géométrique à une influence orientale pour en justifier l'existence en Grèce. La seule hypothèse recevable en cette matière provient des couples «femme nue / guerrier nu» en bronze sur les anses des chaudrons dont on a parlé plus haut. Pierre Amandry avait supposé que les exemplaires mis au jour à Delphes correspondaient au couple «déesse nue /

<sup>76</sup> Autour des deux livres «phares» sur la question (W. Burkert, *The orientalizing revolution. Near Eastern influence on Greek culture in the Early Archaic age*, Cambridge [Mass.], 1992; M. L. West, *The East Face of Helicon. West Asiatic elements in Greek poetry and myth*, Oxford, 1997) ont fleuri une série d'études, par exemple, le colloque intitulé *La questione delle influenze vicino-orientali sulla religione greca* (cité *supra* à la note 3) ou cet autre ouvrage de W. Burkert, *Da Omero ai Magi. La tradizione orientale nella cultura greca*, Venise, 1999 (trad. all. Verlag Beck, 2003). Cf. aussi les remarques critiques de A. Bernabé, *Influences orientales dans la littérature grecque : quelques réflexions de méthode*, dans *Kernos*, 8, 1995, p. 9-22 et celles de K. Dowden, dans *JHS*, 121, 2001, p. 167-175.

<sup>77</sup> Cf. Fr. de Polignac, *Influence extérieure ou évolution interne? L'innovation culturelle en Grèce géométrique et archaïque*, dans G. Kopcke, I. Tokumaru (éd.), *Greece between East and West : 10<sup>th</sup>-8<sup>th</sup> centuries B.C.*, Mayence, 1992, p. 114-127, spéc. p. 117.

*smiting god*» bien attesté au Proche-Orient<sup>78</sup>. Sans repousser totalement l'idée d'une influence directe, on peut y voir tout autant un «code» iconographique semblable qui associe la sexualité et la puissance guerrière. Par contre, avec l'introduction des figurines moulées, l'importation de la technique, bien assurée, se double clairement de l'importation du type iconographique de la dite «déesse nue» avec les bras le long du corps, soutenant les seins ou désignant son pubis. Le cas de Gortyne montre que ce thème sera exceptionnellement bien accueilli en Crète, où des sculpteurs locaux l'exploiteront dans la veine de ce que l'on appelle le style «dédalique». Il faut toutefois souligner que les versions «grecques» de ce type de plaques ne soulignent les organes génitaux et les attributs sexuels qu'en vertu d'une gestuelle particulière et non par une hypertrophie dans la représentation. La mise en perspective réaliste du sexe féminin n'entre manifestement plus dans les codes iconographiques grecs dès cette période. De même, l'Aphrodite de Cnide présentera un pubis anatomiquement très allusif et un geste visant à le dissimuler.

L'image des déesses, si le *polos* des figurines moulées permet bien une telle identification, n'est pas totalement dissociable de la vision de la femme contemporaine. L'anthropomorphisme impose *ipso facto* un lien entre la forme humaine et la forme divine, de la même manière que la différence sexuelle entre les dieux est une projection de celle qui caractérise les humains. À une caractérisation sexuelle qui s'affiche dans toute la force de la nudité, parallèlement à celle de l'homme, se substituent les artifices de la séduction et de la dissimulation.

Reprenons donc brièvement le «dossier» de Gortyne puisque la documentation y est suffisamment abondante pour éviter les généralisations hâtives et que le deuxième volume de publication de la fouille vient de paraître, trente-quatre ans après le premier<sup>79</sup>.

Le sanctuaire de l'acropole de Gortyne a connu une activité sur la longue durée, du IX<sup>e</sup> siècle av. J.-C. jusqu'aux premiers temps du christianisme, mais avec des périodes de fort ralentissement. L'identité de la divinité n'est assurée qu'à partir du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., quand l'activité cultuelle reprend après un peu moins de deux siècles peu documentés par les fouilles : elle s'appelle alors Athéna<sup>80</sup>. Pour la période archaïque qui nous

<sup>78</sup> P. Amandry, *Petits objets de Delphes*, dans BCH, 68/69, 1944/45, p. 38-39.

<sup>79</sup> W. Johannowsky, *Il santuario sull'acropoli di Gortina*, vol. II, Rome, 2002 (*Monografie della scuola archeologica italiana di Atene e delle missioni italiane in Oriente*, 16).

<sup>80</sup> D. Levi, *Gli scavi del 1954 sull'acropoli di Gortina*, dans ASAA, 33-34, 1955-1956, p. 207-288, spéc. p. 246 et 288, fig. 82; Johannowsky, *o.c.* (n. 79), p. 112-113.



intéresse, c'est le VII<sup>e</sup> siècle qui a livré les traces les plus circonstanciées. En effet, les extraordinaires figurines moulées mises au jour sur l'acropole présentent une typologie remarquablement diversifiée, bien élaborée par Hélène Cassimatis. Pour le propos présent, insistons sur le fait que ces figurines moulées se répartissent en deux grandes catégories : les « femmes nues » et les « femmes vêtues » (fig. 10). L'important échantillon traité dans la typologie donne 51 exemplaires vêtus pour 86 dénudés, et il semble que les exemplaires non pris en compte n'invalident pas cette proportion. L'abondance des « déesses nues » ne doit donc pas faire oublier que près de 37% des figurines étaient habillées<sup>81</sup>. L'attitude hiératique des deux types de figurines, de même que leur coiffure « à étages » surmontée d'une « couronne » plus ou moins haute, et les traces de polychromie qu'elles portent encore rendent l'ensemble stylistiquement cohérent : la nudité des unes et le vêtement des autres relèvent donc manifestement d'un choix spécifique dans la dédicace.

La majorité des figures nues (52%) et la plus grande partie des figures habillées (92%) se présentent les deux bras le long du corps. Pour le reste des figures habillées, la femme porte simplement une des deux mains à la poitrine, à l'image de la célèbre et contemporaine « Dame d'Auxerre ». Les autres figurines nues proposent quant à elles pas moins de dix attitudes sensiblement différentes, en plus des deux bras le long du corps<sup>82</sup>. Plusieurs motifs présentent des relations étroites avec l'iconographie orientale de la « déesse nue » : désignation explicite du pubis ou des seins et décorations peintes directement sur le corps (ceinture, spirales, losanges, cercles autour des mamelons) qui rappellent fortement les « bijoux » dont étaient parées certaines des « déesses nues » orientales envisagées plus haut. Des fragments de plaques en calcaire, dont la mieux conservée devait mesurer 1,5 m de haut sur 1,07 m de large, montrent que la décoration monumentale du sanctuaire intégrait elle aussi la figure de la « déesse nue » aux bras le long du corps et portant une haute couronne (fig. 11). Quant à savoir si ces pièces proviennent de l'extérieur ou de l'intérieur du sanctuaire, le problème est sans doute insoluble<sup>83</sup> et assez accessoire pour notre pro-

<sup>81</sup> Cassimatis, *l.c.* (n. 61), p. 450-451.

<sup>82</sup> *Ibid.* : un des bras le long du corps, une main sur le pubis, sous la poitrine ou sur l'estomac; une main sur le pubis, l'autre entre les seins, soutenant un sein, sur l'estomac ou sur le ventre; une main sur le ventre, l'autre soutenant un sein; les deux mains sur le ventre; les deux mains jointes sous la poitrine.

<sup>83</sup> Orthostate de façade pour Rizza – Santa Maria Scrinari, p. 157; prudence chez Cassimatis, p. 452; intérieur pour Johannowsky, p. 113.



a



b

Fig. 10 – Statuettes en terre cuite trouvées à Gortyne. 10a d'après Levi, *l.c.* (n. 80), fig. 44, p. 247; 10b d'après *ibid.*, fig. 48, p. 252.

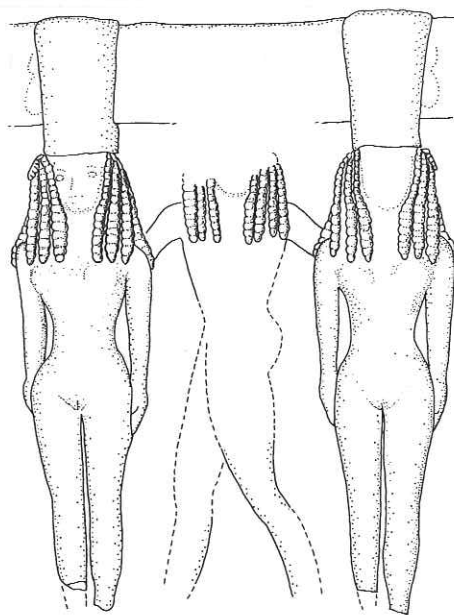


Fig. 11 – Orthostate en terre cuite du sanctuaire de Gortyne.  
Dessin repris de Marinatos, *o.c.* (n. 2), fig. 4.9.

pos, l'important étant de constater que la « publicité » accordée à la « déesse nue » sur le plan architectural assure un effet de « miroir » aux figurines votives. Et si cet effet de « miroir » est correctement évalué, la comparaison avec la décoration du temple A de Prinias, plus ou moins contemporain<sup>84</sup>, est tentante : à Gortyne comme à Prinias, l'iconographie de la « femme vêtue » était peut-être associée à celle de la « femme nue » dans la décoration architecturale. L'effet de miroir avec l'autre type de figurines votives aurait alors joué de la même manière. Mais l'analogie avec Prinias a sans doute ses limites vu l'état fragmentaire du décor du sanctuaire de Gortyne.

En effet, l'un des deux orthostates de Gortyne pose de gros problèmes d'interprétation : deux déesses nues en position strictement frontale sont séparées par un troisième personnage dont la jambe partiellement préservée montre qu'il était représenté « en mouvement ». En outre, ses bras passaient derrière les épaules des figures féminines nues qui l'encadraient<sup>85</sup>.

<sup>84</sup> I. Beyer, *Die Tempel von Dreros und Prinias A*, Fribourg en Br., 1969, p. 32.

<sup>85</sup> Il faut également rappeler que la figure féminine de gauche a été totalement restaurée sur le modèle de la figure de droite ! Cf. Levi, *l.c.* (n. 80), p. 300-301, fig. 15

Pour N. Marinatos, il s'agit d'une représentation de la « triade magique » où la double image de la déesse protège un « guerrier »<sup>86</sup>. Elle invoque deux images analogues (hormis l'habillement des figures) attestées l'une sur une ceinture en bronze trouvée à Fortetsa en Crète<sup>87</sup> (fig. 12), l'autre sur une plaque en ivoire mise au jour au sanctuaire d'Orthia à Sparte<sup>88</sup> (fig. 13). Le parallèle « cultuel » le plus frappant est celui du sanctuaire de Dréros, toujours en Crète, où les célèbres statues archaïques en bronze d'un « kouros » de 80 cm de hauteur, encadré de deux figures féminines, habillées et sensiblement plus petites, sont systématiquement interprétées comme l'image de la triade apollinienne<sup>89</sup>. De là à concevoir une telle « triade apollinienne » à Gortyne, il n'y avait qu'un pas que certains ont franchi<sup>90</sup>.

L'argument décisif pour rejeter l'hypothèse d'une « triade » à Gortyne vient de l'épigraphie. En effet, le nom [δέ σ]ποινα a été tout récemment res-

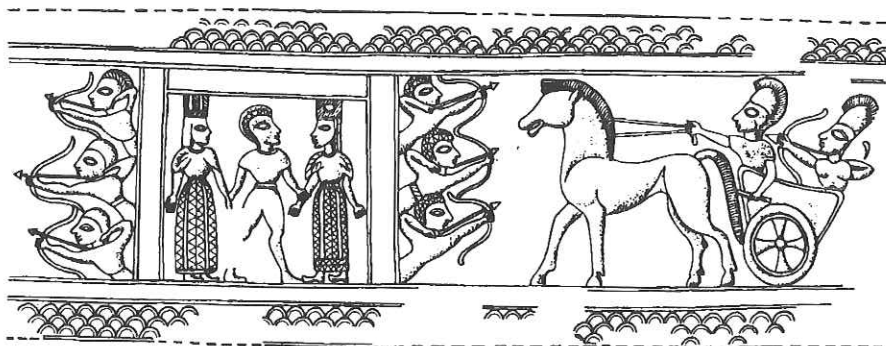


Fig. 12 – Partie d'une ceinture en bronze provenant d'une tombe de Fortetsa en Crète. Dessin repris de Marinatos, *o.c.* (n. 2), fig. 4.11b.

et 17. L'autre relief (fig. 16), très mutilé lui aussi, pourrait avoir représenté trois figures féminines nues, sur le modèle d'un *pinax* (fig. 39) lui aussi restauré (cf. les problèmes soulevés par Levi à la note 2 de la page 243).

<sup>86</sup> Marinatos, *o.c.* (n. 2), p. 78.

<sup>87</sup> Blome, *o.c.* (n. 62), p. 78-80.

<sup>88</sup> R. M. Dawkins, *The sanctuary of Artemis Orthia at Sparta*, Londres, 1929, pl. 95.

<sup>89</sup> L'identification d'Apollon se fonde sur une inscription archaïque trouvée à proximité et mentionnant Apollon Delphinios : Sp. Marinatos, *AA*, 1936, p. 227. Cf. Blome, *o.c.* (n. 21), p. 79-80. – Quant à l'identité des figures féminines latérales comme Artémis et Lété, elle reste hypothétique pour cette période et ne trouve un appui que dans les serments hellénistiques.

<sup>90</sup> T. Hadzisteliou-Price, *Double and multiple representations in Greek art and religious thought*, dans *JHS*, 91, 1971, p. 48-69, spéc. p. 58-59.



Fig. 13 – Plaque en ivoire provenant du sanctuaire d'Artémis Orthia à Sparte.  
Dessin repris de Dawkins, *o.c.* (n. 88), pl. 95.

titué sur un tesson mis au jour sur l'acropole de Gortyne<sup>91</sup>. La datation au VII<sup>e</sup> siècle conduit à y voir une manière de désigner la déesse qui recevait les figurines votives nues et habillées. Le statut du personnage masculin au centre de l'orthostate est dès lors difficile à préciser : parèdre? fidèle? Quant à la double représentation féminine, elle surdétermine la puissance

<sup>91</sup> G. Marginesu, *Due frammenti di iscrizioni vascolari del santuario sull'Acropoli di Gortina*, dans *ZPE*, 140, 2002, p. 67-70.

de la déesse, à l'instar des quatre «déeses nues» du sarcophage d'Amathonte évoqué plus haut. Le nom même de *Despoina*, la «maîtresse» est la désignation qui, au I<sup>er</sup> millénaire, a pris le relais du nom de *Potnia*, attesté au II<sup>e</sup> millénaire dans bon nombre de textes en Linéaire B mais manifestement tombé en désuétude pendant les siècles dits «obscur»<sup>92</sup>. La déesse de l'acropole de Gortyne était donc l'anonyme «maîtresse» de la communauté archaïque du lieu, que les habitants ultérieurs baptiseront du nom d'Athéna. Preuve, s'il en fallait encore, de la plasticité des identités divines au moment de la formation des panthéons locaux<sup>93</sup>.

Ajoutons à ce dossier une pièce, certes isolée mais suggestive : une statuette du type «Palladion», contemporaine des autres figurines ou légèrement plus récente, a également été mise au jour sur l'acropole. Le caractère martial de la déesse est alors clairement marqué<sup>94</sup>.

Pour en revenir à présent à l'identité des dédicants, peut-on affirmer comme le fait N. Marinatos que la déesse de Gortyne protégeait avant tout les guerriers qui seraient dès lors les fidèles à identifier derrière ces terres cuites votives ? Il est vrai que des boucliers votifs, des lames de bronze et des armes ont été découvertes dans le matériel des périodes géométrique et orientalisante, mais il ne s'agit que d'une partie des objets parmi lesquels on compte des *kernoi*, des vases à parfum et des poids de métier à tisser<sup>95</sup>. Le profil complexe d'un culte acropolitain comme celui de Gortyne, tel que le restitue le matériel archéologique, ne permet pas de limiter ainsi le champ d'intervention de la divinité. De plus, la «déesse vêtue» perd tout sens dans la perspective «apotropaïque» et «magique» qui serait celle de seuls guerriers.

Dès lors, la question initiale de toute notre réflexion demeure : quels besoins particuliers l'image de la «déesse nue» a-t-elle rencontrés à Gortyne en l'espace d'un siècle ? Cette communauté crétoise archaïque a-t-elle hérité des significations liées à une telle iconographie en contexte oriental ? Trouve-t-on trace de la double référence dégagée plus haut : celle des valeurs masculines, chasse et guerre, celle de la sexualité, liée à la reproduction ? Le «Palladion» et les armes miniatures pointent vers la sphère mas-

<sup>92</sup> Voir à ce sujet, la mise au point linguistiquement très précise de C. Trümper, *Potnia dans les tablettes mycéniennes*, dans Hägg et Laffineur, *o.c.* (n. 2), p. 411-421, spéc. p. 418.

<sup>93</sup> Pirenne-Delforge, *l.c.* (n. 3).

<sup>94</sup> Cf. Levi, *l.c.* (n. 80), p. 302 et tab. IV ; *id.*, *Il Palladio di Gortina*, dans *PP*, 46, 1956, p. 285-315, spéc. p. 300-315 pour le Palladion, daté par l'auteur «ai primi inizi della plastica ellenica» (p. 301).

<sup>95</sup> Johannowsky, *o.c.* (n. 79), p. 70-80.

culine de la guerre, mais il est délicat d'étendre aux figurines nues un tel champ d'intervention et de les interpréter comme des offrandes de guerriers. Le parallélisme entre «déesse vêtue» et «déesse nue», qu'il ne faut pas sous-estimer, oriente bien davantage vers la sphère féminine : une part importante des dédicaces de figurines devait concerner le rapport des femmes à leur corps, à leur développement sexuel et aux incidences de ce développement sur leur faculté reproductrice<sup>96</sup>. Toutefois, un tel développement ne relève pas de la seule biologie : il s'agit tout autant d'une construction culturelle intimement liée à des questions de statut social. Dès lors, avec toutes les précautions d'usage, rappelons que Platon, dans ses *Lois*, concevait que les jeunes filles se mêlent nues aux garçons dans les «jeux» (*ta paidia*) et accomplissent ainsi des exercices physiques, tout en plaçant la limite d'âge de ces pratiques entre 18 et 20 ans et le mariage comme limite absolue, quel que soit l'âge<sup>97</sup>. La «maîtresse» de l'acropole pourrait avoir ainsi protégé l'ensemble du parcours des filles et des femmes de la communauté, en des transitions que refléteraient les différents types de figurines. Dans ce cadre, l'habillement de certaines figurines a autant de sens que la nudité des autres et l'offrande de l'une ou de l'autre relève d'un choix circonstanciel qui semble tenir davantage des cycles féminins<sup>98</sup> que des exploits guerriers.

Pour conclure sur ce point, il ne s'agit nullement de nier les relations de la déesse de Gortyne au monde de la guerre, documentées par le Palladion comme par les armes votives. Il est même probable que la déesse nue, frontale et hiératique des orthostates véhiculait un message de puissance, tout à fait original en contexte grec. Simplement, et contrairement aux interprétations de N. Marinatos, il ne nous semble pas que les ex-voto de «déeses nues» aient trouvé l'origine de leur dédicace dans des exploits guerriers. Quoi qu'il en soit, la figure puissante de la «déesse nue» s'est particulièrement bien adaptée à une divinité acropolitaine protectrice de l'ensemble de la communauté, avec ses femmes, garantes de la continuité, et ses guerriers, garants de la sécurité. Mais si la déesse pouvait ainsi offrir en permanence l'image de sa nudité intemporelle sur les murs de son sanc-

<sup>96</sup> L'absence de figurine «courrotrophe» n'apparaît pas comme un argument décisif pour écarter la reproduction de la sphère d'intervention de la divinité étant donné le peu de succès rencontré en Grèce par ce type d'iconographie.

<sup>97</sup> Platon, *Lois*, 771e-772a; 833c-d.

<sup>98</sup> Cassimatis a fait l'hypothèse que les figurines vêtues faisaient référence à un habit de fête et donc à une circonstance rituelle particulière et elle conclut son étude en associant le culte au monde des femmes : *L.c.* (n. 61), p. 453 et 461.



taire, les fidèles féminines, à un moment de leur existence que l'on est tenté d'identifier avec le mariage, l'honoraient d'une représentation de femme habillée : si ces ex-voto sont bel et bien des « images d'identification », il est clair que le statut social des dédicantes se marquait déjà dans les choix à opérer.

La parité « masculin/féminin » que l'on a pu voir dans la gestuelle des couples<sup>99</sup> a donc ses limites, mais il n'en reste pas moins que la disparition totale des images de femmes/déesses nues des dépôts votifs dans le courant du VI<sup>e</sup> siècle pourrait avoir un rapport avec l'évolution de la perception de la femme dans la société, au-delà d'un effet de mode que l'on ne peut jamais exclure. À la complémentarité des sexes – même relative dans une société où l'« émancipation » de la femme est un mythe – semblent s'être progressivement substitués le contrôle et les questions de légitimité. Dès lors, le thème de la nudité féminine s'est à nouveau resémantisé : confinée à la représentation des courtisanes au banquet ou à celle des héroïnes humiliées par un rapt (Cassandre) dans la céramique attique, elle identifie des situations que les anthropologues appellent « liminales ». La nudité féminine est un indicateur puissant de marginalité dans une société où la femme par excellence, c'est-à-dire la femme épouse et mère de citoyen, est habillée de pied en cap. La nudité respective des hommes et des femmes dans l'iconographie n'est plus alors un code de représentation symétrique, comme il pouvait l'être sur les vases géométriques. Le code est désormais complètement asymétrique : idéal de la *kalokagathia* d'un côté, marginalisation de l'autre. Cette liminalité explique aussi la représentation des petites ourses de Brauron complètement nues<sup>100</sup> : les circonstances rituelles de ce dépouillement permettent de rejoindre dans une certaine mesure les hypothèses initiatiques de l'origine de la représentation de la nudité dans l'art grec.

On peut joindre à ce dossier de la nudité féminine un curieux texte, malheureusement très tardif puisqu'il est conservé chez Lactance. Les femmes spartiates, assiégées par les Messéniens, auraient pris les armes, en l'absence des guerriers, afin de faire fuir l'ennemi. Victorieuses, elles voient revenir leurs maris qui ne les reconnaissent pas et s'apprêtent à les attaquer. Elles déposent alors leurs armes et se déshabillent pour leur permettre de les identifier. Il s'ensuit, au grand dam de l'apologiste, une sorte d'orgie généralisée. Le récit sert à justifier l'existence, à Sparte, d'une Vé-

<sup>99</sup> Langdon, *l.c.* (n. 72).

<sup>100</sup> Entre bien d'autres références, L. Kahil, *L'Artémis de Brauron. Rites et mystère*, dans *AK*, 20, 1977, p. 86-98, spéc. pl. 19; P. Brulé, *La fille d'Athènes*, Paris-Besançon, 1987, p. 250-257.

nus en armes. Car il était plus honorable, souligne Lactance, de représenter la déesse armée que nue<sup>101</sup>! Nudité, guerre et rapports sexuels sont ici mêlés dans un contexte énonciatif largement resémantisé à des fins apologétiques, mais qui n'est pas sans évoquer, comme un lointain écho, l'archaïque complémentarité de la femme nue et du guerrier. Remarquons que, abstraction faite de la portée moralisatrice de sa remarque, Lactance opère une sorte d'alternative significative entre la nudité d'Aphrodite et son armement!

Ce mouvement, qui va de la femme nue à la femme habillée – pour faire bref! – coïncide avec la période de formation de cette structure particulière qu'est la cité grecque, qui va formaliser toujours davantage les rôles respectifs de l'homme et de la femme, pour aboutir, du moins dans l'Athènes classique où les données sont les plus claires, à cette sorte de «club d'hommes» qui relègue la femme «bien» dans la sphère privée, à l'exception de son rôle dans la vie religieuse, soigneusement réglé par les hommes.

Comment expliquer, dans ce cadre de réflexion, l'apparition de l'Aphrodite de Praxitèle?

Tout d'abord, les anecdotes qui ont fleuri autour de la nudité de cette statue montrent, quelle qu'en soit l'historicité<sup>102</sup>, que cette «innovation» n'allait pas nécessairement de soi. Les gens de Cos, ayant le choix entre cette statue et une autre version, habillée, pour habiter leur sanctuaire de la déesse, auraient choisi la seconde... En outre, la tradition voulait que ce soit la célèbre courtisane Phryné qui ait servi de modèle à Praxitèle. Ce n'est peut-être pas indifférent dans le cadre de l'iconographie classique de la nudité féminine «liminale» esquissé ci-dessus. Enfin, comme l'a bien souligné Z. Bahrani, la nudité d'Aphrodite est ici contextualisée : elle est censée sortir du bain. Il y a là une référence «réaliste» qui est très différente de l'antique symbole oriental d'une sexualité puissante et redoutable<sup>103</sup>.

À cette époque, une telle nudité divine ne pouvait s'appliquer qu'à la représentation d'une Aphrodite. Dans un panthéon désormais bien structuré, façonné au niveau panhellénique par la récitation séculaire de l'épopée

<sup>101</sup> Lactance, *Institutions divines*, I, 20, 29-32 Brandt-Laubmann. Sur ce type de récit, cf. Fr. Graf, *Women, war, and warlike divinities*, dans *ZPE*, 55, 1984, p. 245-254.

<sup>102</sup> Pline, *Histoire naturelle*, XXXVI, 20.

<sup>103</sup> Pour l'«après»-Aphrodite de Cnide, cf. W. Neumer-Pfau, *Die Nackte Liebesgöttin. Aphroditestatuen als Verkörperung des Weiblichkeitsideals in der griechisch-hellenistischen Welt*, dans *VRel*, 4/5, 1985/86, p. 205-234; C. M. Havelock, *The Aphrodite of Knidos and her successors : a historical review of the female nude in Greek art*, Ann Arbor, 1995.

homérique, une évocation aussi directe de la séduction et de la sexualité féminine dans toute sa maturité ne pouvait conduire Praxitèle à baptiser sa statue que d'un seul nom divin. Il n'en allait pas nécessairement de même aux périodes géométrique et archaïque envisagées plus haut. S'il est difficile, souvent, d'identifier les figurines moulées en fonction d'un statut humain ou divin, il est carrément impossible, quand le *polos* permet l'identification du statut divin, d'attribuer un nom précis à la déesse représentée. Nous avons montré ailleurs que cette indétermination tient à un moment de formation du panthéon où divers champs de compétence, plus tard bien répartis entre divinités, étaient partagés par plusieurs d'entre elles. Il est donc abusif de faire de toutes les figurines nues de ces périodes, même quand elles portent le *polos*, autant d'Aphrodites. Mais que cette iconographie fortement sexualisée ait pu contribuer à la définition du champ de compétence d'Aphrodite, nous en sommes convaincues.

#### *Quelques mots de conclusion...*

Figurations de dieux et interférences culturelles, tel est le thème qui nous a bien entendu guidées dans notre démarche. Quelques questions, auxquelles nous avons tenté d'apporter des amorces de réponses, peuvent synthétiser l'essentiel de la problématique :

1) Comment un Grec visitant, par exemple, le sanctuaire de l'Héra samienne comprenait-il, interprétait-il le frontail de cheval dédié à Héra et portant l'image de trois femmes nues se tenant les seins, supportées par une quatrième tout aussi peu vêtue? Pouvait-il y voir une image de sa déesse familière?

2) Pourquoi des sculpteurs de Gortyne ont-ils adapté une thématique portée par des objets orientaux acheminés sur leur île – ou produits sur place par des artisans orientaux – à leurs propres traditions artistiques (pour une part héritées de la période minoenne) afin de décorer le sanctuaire d'une divinité du lieu?

3) Quelles circonstances poussaient une Crétoise du VII<sup>e</sup> siècle avant notre ère à déposer une plaque en terre cuite représentant une femme nue dans un des sanctuaires de sa communauté?

À la première question, on peut répondre que bien des indices font de la déesse de Samos une des grandes maîtresses des échanges en Méditerranée orientale. Son sanctuaire est riche d'objets chypriotes et orientalisants. Samos, où Héraclès flanque Héra et où s'élabore les premiers essais d'ico-

nographie héracléenne à proprement parler (avec la léonté), semble bien être une étape fondamentale, un nœud culturel : de même que l'image orientale du maître des lions y pénétra, celle de la déesse nue y fut accueillie, y compris sous une forme égyptienne. Héra et Héraclès à Samos, elle en déesse nue, lui en maître des lions, semblent bien reproduire le schéma oriental de la déesse nue avec le *Smiting God*, indépendamment du fait que le frontail porte une inscription araméenne qui ne nous dit rien, du reste, des motivations du voyage de l'objet et de sa consécration à Samos<sup>104</sup>.

À la deuxième question, peu de données nous permettent de répondre avec certitude, mais l'image orientale de la «déesse nue» a dû reconstruire la sensibilité religieuse des Crétois qui y ont vu une manière adéquate d'évoquer la puissance divine de certaines déesses qu'ils honoraient, concernées à la fois par la continuité et par la protection de la communauté. Ici aussi on obtient une confirmation, y compris mathématique, que la Crète fut un autre relais essentiel entre l'Orient méditerranéen et l'Égée<sup>105</sup>.

Et cette Crétoise du VII<sup>e</sup> siècle avant notre ère a reconnu dans le corps de l'ex-voto une image de sa propre identité à un moment précis de sa vie de femme, dans un cadre où la complémentarité homme/femme s'affirmait, au moins symboliquement, avec plus de symétrie que dans la «cité triomphante». Et songeant à nouveau au dossier parallèle d'Héraclès, on se trouve une fois de plus confronté à la problématique de savoir comment les Grecs des cités ont négocié l'adaptation à leur contexte socio-politique d'images élaborées dans des milieux dynastiques où il s'agissait de célébrer le pouvoir du roi et de l'aristocratie : de même qu'Héraclès a été «démocratisé» (y compris en étant associé à un «dème»), la déesse nue a dû se plier aux cadres de la cité et donc finir par disparaître pour deux siècles.

On a relativement peu parlé d'Astarté et d'Aphrodite dans cette étude, et ce doit être significatif. L'image de la déesse nue transcende le discours purement nominatif et même la logique des panthéons locaux. Cela n'exclut pas du tout que nos deux déesses aient effectivement présidé à la sexualité dans leur sphère culturelle respective, ce qu'illustrent plus explicitement encore les textes dont nous étions parties en 1997. Mais l'interro-

<sup>104</sup> Cf. Bonnet – Jourdain-Annequin, *l.c.* (n. 4).

<sup>105</sup> V. Karageorghis et N. Stampolidis (éd.), *Eastern Mediterranean : Cyprus-Dodecanese-Crete, 16<sup>th</sup> – 6<sup>th</sup> Century B.C.*, Athènes, 1998, avec les articles de J. N. Coldstream, *Crete and the Dodecanese : alternative Eastern approaches to the Greek world during the Geometric period*, p. 255-263, et A. Hermay, *Votive offerings in the sanctuaries of Cyprus, Rhodes and Crete during the Late Geometric and Archaic periods*, p. 265-276.

gation sur les images, souvent des artéfacts « muets », pose le problème de leur rapport à ces autres systèmes de représentation que sont les textes. Toute la difficulté est d'appréhender correctement le degré de dépendance – ou d'autonomie – entre le discours très élaboré des œuvres littéraires et la modestie de bon nombre d'objets contemporains. Il nous a semblé que ces deux langages n'étaient pas hermétiques l'un à l'autre, mais qu'il fallait résister à la tentation de les superposer étroitement, sous peine de méconnaître le degré d'adaptation des images à la souplesse et à la richesse des systèmes polythéistes.

Corinne BONNET  
Vinciane PIRENNE-DELFORGE